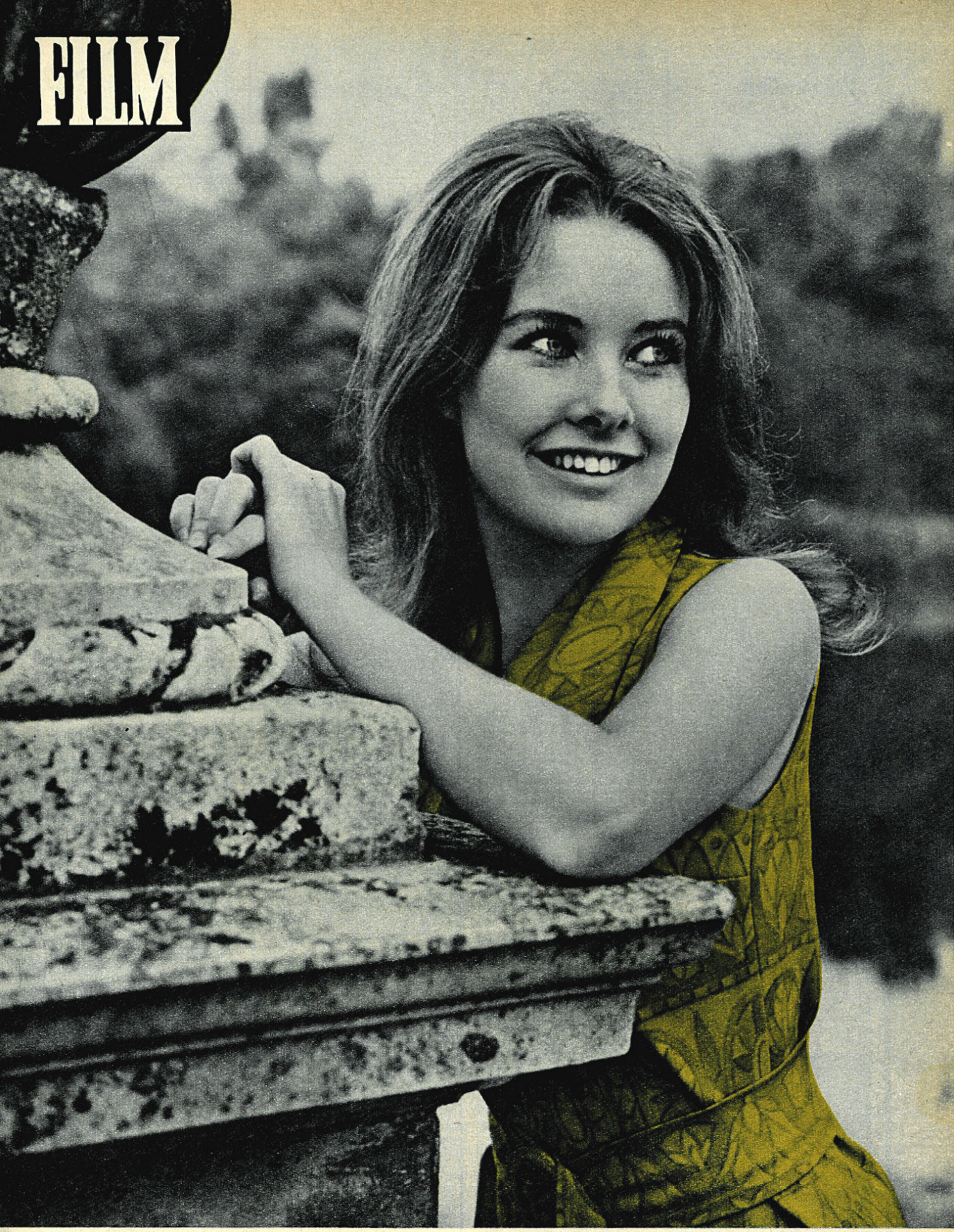
FILM



DIANA GRAYSON (USA)

• NR 20 (1223) • ROK XXVII • 14 MAJA 1972 • CENA 3 ZŁ •

tydzień w filmie

● Ustalono już listę filmów, które będą wyświetlane na XII Ogólnopolskim Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Krakowie (3 — 6 czerwca). Komisja selekcyjna obejrzała 139 filmów, z czego 68 zakwalifikowała do konkursu. Z WFD przyjęto 18 tytułów, z WFO — 8, z „Czołówki" — 4, ze Studia Filmów Rysunkowych — 4, ze Studia Miniatur Filmowych — 11, z „Se—Ma—Fora" — 5, z TVP — 14, z Tele-Aru — 1, z Przedsiębiorstwa Reklamy Filmowej — 1, oraz z Przedsiębiorstwa Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe" — 2. Ponadto 12 filmów zaklasyfikowano do pokazów informacyjnych.

● W roku szkolnym 1972/73 do programu nauczania liceów ogólnokształcących wprowadzony zostanie nowy przedmiot: elementy wiedzy o filmie. Z tej okazji Kuratorium Okręgu Szkolnego w Lublinie oraz tamtejszy Okręgowy Ośrodek Metodyczny rozpoczęły dokształcanie nauczycieli w umiejętności wykorzystania filmu dla celów dydaktycznych i wychowawczych. Jednocześnie kuratorium oraz Wojewódzki Zarząd Kin zorganizowały dla nauczycieli lubelskich projekcje, na których wyświetlane są nowe wartościowe filmy fabularne — zanim jeszcze wejdą na ekrany. Projekcje poprzedzają wykłady na temat różnych metod wykorzystania wyświetlanego filmu w zajęciach szkolnych. Kontynuowany jest także cykl wykładów, zatytułowany „Polska myśl filmowa"; prowadzi je dr Janusz Plisiecki z Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Lubelskiego im. Marii Skłodowskiej-Curie.

● Pod koniec kwietnia odbyło się w Białymstoku spotkanie działaczy społecznego ruchu studyjnego w tym województwie. Referaty wygłosili: mgr Lidia Orlikowska oraz mgr Stanisław Morawski. Obecny na spotkaniu doc. dr Aleksander Jackiewicz wygłosił prelekcję o tendencjach panujących we współczesnej sztuce filmowej. W trakcie spotkania przyznano nagrody radom artystycznym, opiekującym się ruchem studyjnym na Białostocczyźnie.

● W kwietniu odbył się w Poznaniu I Festiwal Kiczu Filmowego, zorganizowany przez tamtejszy Studencki Dyskusyjny Klub Filmowy „Fantom". Do konkursu zakwalifikowano 16 zagranicznych filmów fabularnych, rozpowszechnianych aktualnie w polskich kinach. Jury festiwalowe, złożone z przedstawicieli DKF-ów i działaczy filmowych, wybrało najgorszy spośród prezentowanych tytułów — „Dziewica dla księcia". Ponadto jury przyznało nagrodę specjalną dla największego kiczu nie objętego konkursem: nagrodę tę zdobył film francuski „Skąd przychodzisz". Obok jury festiwalowego działało także jury twórców i krytyków filmowych, które nagrodziło film „Angelika i sułtan". Ten sam film wybrała także publiczność festiwalu.

● Rektorat Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej ogłasza rekrutację na I rok studiów w roku akademickim 1972—73. Przyjmuje się zapisy kandydatów na następujące kierunki: reżyserii filmowej i telewizyjnej, realizacji obrazu filmowego i telewizyjnego, aktorski oraz organizacji produkcji filmowej i telewizyjnej. Studia na trzech pierwszych wydziałach trwają cztery lata, na studium organizacji produkcji — dwa lata. Kandydaci na wydział reżyserii filmowej i telewizyjnej winni mieć ukończone studia wyższe, winni także wykazać się dorobkiem twórczym lub aktywnością artystyczną. Kandydaci na wydział operatorski i realizacji telewizyjnej winni mieć ukończoną szkołę średnią. Ukończenie szkoły średniej wymagane jest także od kandydatów na wydział aktorski. Kandydaci na Wyższe Studium Zawodowe Organizacji Produkcji Filmowej i Telewizyjnej winni mieć ukończone studia ekonomiczne lub prawnicze.

Osoby ubiegające się o przyjęcie na wydział aktorski winny mieć nie więcej niż 22 lata (kobiety) lub 23 lata (mężczyźni). Na pozostałych wydziałach przyjmowani będą kandydaci w wieku do 30 lat. Termin składania podań upływa z dniem 31 maja br. Szczegółowych informacji udziela sekretariat szkoły, Łódź, ul. Targowa 61/63, telefon 639—44, w godzinach 8.00 — 15.00.

● Na zaproszenie Węgierskiego Instytutu Kultury przebywali w Polsce w dniach 26 — 30 kwietnia filmowcy węgierscy: reżyser Zoltan Huszarik, autor filmu „Sindbad", oraz odtwórczyni jednej z ról w tym filmie, Maria Melczer. Goście zaprezentowali warszawskiej publiczności film „Sindbad". Po projekcji spotkali się z członkami dyskusyjnego klubu filmowego „Kwant".

film polski na świecie

● W plebiscycie krytyków hiszpańskich na najlepsze filmy roku 1971 film polski „Rękopis znaleziony w Saragossie" Wojciecha J. Hasa uznany został za najlepszą pozycję wyświetlaną w hiszpańskich kinach studyjnych.

● W kanadyjskim piśmie polonijnym „Związkowiec" ukazało się omówienie dwu filmów Jerzego Passendorfera: „Zabijcie czarną owcę" i „Mocne uderzenie". Filmy te były prezentowane w Kanadzie podczas niedawnej wizyty reżysera w tym kraju. Recenzent „Związkowca" bardzo życzliwie ocenia obydwie pozycje i w konkluzji pisze: „W obu filmach Passendorfer zaprezentował wysoką klasę. Jest pomysłowy, nie boi się eksperymentów, równie dobrze operuje pojedynczym aktorem, jak masami. Lubi symbolikę, ale nie gubi się w niej, potrafi przedstawić złożone problemy psychologiczne".

● Od państwa J. K. Kopeć z Johannesburga otrzymaliśmy kartkę pocztową następującej treści: „Szanowny Panie Redaktorze! Tą drogą chciałbym przesłać gratulacje dla Studia Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej. Przebywając na urlopie w Mozambiku nad Oceanem Indyjskim, odwiedziłem jedyne kino w miejscowości Joao Belo, gdzie podczas seansu spotkała mnie przyjemna niespodzianka: kreskówka z Bielska »Bolek i Lolek autostopowicze«, która została entuzjastycznie przyjęta przez różnokolorową widownię. Przesyłamy pozdrowienia dla zespołu redakcyjnego i czytelników FILMU".

Reżyser węgierski Zoltan Huszarik (z prawej) w „Kwancie"

projekty i realizacje

● W pierwszych dniach maja rozpoczęły się zdjęcia do filmu „Przeprowadzka" (PANORAMA). Jest to komediodramat, oparty na scenariuszu Jerzego Gruzy i Bogumiła Kobieli. Reżyseruje Jerzy Gruza, operatorem jest Antoni Nurzyński, kierownikiem produkcji — Jerzy Owoc. W rolach głównych występują Wojciech Pszoniak i Olgierd Łukaszewicz.

● 8 maja Krzysztof Zanussi rozpoczął zdjęcia do filmu „Iluminacja", opowieści o życiu, niepokojach i dążeniach młodych naukowców (TOR). Operatorem jest Edward Kłosiński, kierownikiem produkcji — Jerzy Buchwald. W filmie grają aktorzy niezawodowi, wywodzący się ze środowisk naukowców i studentów.

KRÓTKI METRAŻ

● W WYTWÓRNI FILMÓW OŚWIATOWYCH Piotr Studziński zakończył film „Projektanci", ukazujący pracę projektantów przemysłowych. Autorami zdjęć są Andrzej Jaroszewicz i Janusz Czecz.

Leszek Skrzydło jest autorem filmu „Portrety Henryka Rodakowskiego". Prezentując dzieła wybitnego portrecisty, reżyser zapoznaje także widza z poglądami estetycznymi Rodakowskiego oraz współczesnych mu artystów i teoretyków sztuki.

„Portrety Henryka Rodakowskiego" reż. Leszka Skrzydły

● Danuta Kępczyńska rozpoczęła w wytwórni filmowej „CZOŁÓWKA" zdjęcia do pełnometrażowego filmu dokumentalnego „Pięć opowieści z okolic Kraśnika". Będzie to opowieść o powstaniu i walce organizacji politycznych, działających na Lubelszczyźnie przed powstaniem Polskiej Partii Robotniczej. Film realizowany jest z okazji trzydziestej rocznicy powstania PPR.

Jolanta Minc, absolwentka szkoły filmowej w Moskwie, przystępuje do realizacji filmu „Zanim zostaniesz żołnierzem". Bohaterami tego filmu będą młodzi ludzie, którzy mają niebawem rozpocząć służbę wojskową.

Trwa montaż filmów nakręconych podczas ubiegłorocznej wyprawy polskich alpinistów w Himalaje. Realizatorem i autorem barwnych zdjęć jest Andrzej Galiński, uczestnik wyprawy, który wchodził w skład grupy szturmującej szczyt Khiangyang (7852 m n.p.m.)

tematy dnia

NAGRODZONY W WENECJI

Jak już pisaliśmy, na XXIII Festiwalu Filmów Dziecięcych w Wenecji Wielką Nagrodę jury dziecięcego zdobył polski film średniometrażowy „Papierowy ptak". Rozmawiamy z realizatorem tego filmu, Sławomirem Idziakiem. Absolwent wydziału operatorskiego łódzkiej szkoły filmowej, zadebiutował w roku 1969 jako drugi operator filmu „Nie ma powrotu. Johnny". W tymże roku debiutuje jako reżyser, realizując film krótkometrażowy „Spojrzenie". Następnie był m. in. pierwszym operatorem filmu bolarnego „Jeszcze słychać śpiew i rżenie koni", ostatnio zaś — drugim operatorem „Wesela" Wajdy. Samodzielnie zrealizował dwa dalsze filmy: „Z kręgu czarów sztuki" oraz „Papierowy ptak".

— Pracuje pan na przemian jako operator i reżyser. Który z tych zawodów ceni pan wyżej?

— Z zawodu jestem przede wszystkim operatorem. Natomiast realizację filmu pojmuję nieco odmiennie: nie jako czynność profesjonalną, lecz raczej jako poszukiwanie wyrazu dla różnych emocji, doświadczeń i przeżyć. Niemal każdy film, nad którym pracuję jako operator, pozostawia po sobie jakiś osad wątpliwości, refleksji. Właśnie stąd czerpię pomysły do moich własnych filmów.

— Czy w ten sposób narodził się także pomysł „Papierowego ptaka"?

— Niezupełnie. Jest to film dziecięcy, zrealizowany na zamówienie Ministerstwa Oświaty. Jednakże podjąłem się jego realizacji, bo chciałem tu wypróbować pewne pomysły i rozwiązania realizatorskie, inscenizacyjne. Filmy dziecięce powstają zazwyczaj według „żelaznego" scenariusza: młodociani wykonawcy uczą się na pamięć dialogu, następnie grają ściśle według wskazówek reżysera. My nie mieliśmy spisanego dialogu, ani nawet scenariusza; dysponowaliśmy jedynie pewnym ogólnym zarysem anegdoty oraz luźnymi szkicami, propozycjami sytuacji czy scen; chciałoby się powiedzieć — wariacjami na temat naszej anegdoty.

— Czy plan się powiódł?

— W jakimś stopniu tak. Była to przede wszystkim zasługa dziecięcej obsady aktorskiej. „Papierowy ptak" jest historią konfliktu między grupą dzieci a jednostką, będącą poza ową grupą. W rolach członków dziecięcego kolektywu wystąpili chłopcy, którzy nigdy dotychczas nie zetknęli się z aktorstwem; interesował ich przede wszystkim sport, gry, zabawy. Natomiast „outsidera" zagrał chłopiec z pewnym doświadczeniem aktorskim, członek zespołu ZHP „Gaweda" w warszawskim Pałacu Kultury i Nauki. Otóż już w czasie próbnych zdjęć zauważyłem, że odtwórca głównej roli spotyka się z jawną niechęcią pozostałych młodocianych aktorów. Konflikt, który widzimy na ekranie, jest więc naturalnym przedłużeniem sytuacji autentycznej.

Podobnie jest z innymi epizodami naszego filmu. Staraliśmy się zachęcić dzieci do możliwie najbardziej naturalnego, spontanicznego zachowania; potem je filmowaliśmy. Najlepsze efekty osiągaliśmy w czasie wspólnych zabaw, gier.

— Pański główny bohater żyje w dziwnym świecie marzeń i fantazji naukowych. Czy i ten szczegół filmu został wzięty z rzeczywistości?

— Nie. Jest to jedyny motyw kreowany, który trafił do filmu ze scenariusza. Jednakże nabiera on właściwej wymowy właśnie dzięki owym improwizowanym scenom zabaw i gier. Cały film opiera się w gruncie rzeczy na kontraście między poetyckim, stylizowanym światem outsidera a realistycznym, „podpatrzonym" światem kolektywu.

Przyznam się, że konflikt między dziecięcym bohaterem indywidualnym a grupą społeczną bardzo mnie zainteresował; chciałbym do niego wrócić w filmie fabularnym. Piszemy właśnie scenariusz tego filmu — wspólnie z Wojciechem Marczewskim.

— Kiedy przewiduje pan rozpoczęcie realizacji?

— Nieprędko. Pracuję teraz nad montażem filmu „Wernyhora", poświęconego realizacji jednej ze scen „Wesela". Potem mam reżyserować dwa dalsze filmy na zlecenie Ministerstwa Oświaty.

Rozmawiał: ski

AUDIENCJA

We włoskich kołach filmowych mówi się o tym filmie już od zeszłorocznej jesieni, gdy państwowe przedsiębiorstwo dystrybucji filmów Italnoleggio nie zgodziło się na jego rozpowszechnianie. Veto zgłosiła chadecka większość rady administracyjnej Italnoleggio. W ten sposób brano odwet za bojkot zeszłorocznego festiwalu w Wenecji przez lewicowych filmowców, wśród których jedne z pierwszych skrzypiec grał Marco Ferreri, reżyser „Audiencji". Enfant terrible włoskiego kina, twórca pamiętnego „Wózka" i „Kobiety — małpy", nie po raz pierwszy wywołuje gwałtowne kontrowersje swymi szyderczymi antymieszczańskimi pamfletami. Jego bezkompromisowość, a nawet zapalczywość nie ułatwia mu życia. Tym razem przypłacił swój upór opóźnieniem premiery najnowszego filmu o przeszło pół roku. Co zmobilizowało antagonistów reżysera?

Bohaterem „Audiencji" jest człowiek, który uważa, że ma dostatecznie ważkie powody, by porozmawiać w cztery oczy z papieżem. W rezultacie musi zasmakować najpierw losu bohatera „Urzędu" Brezy, a w końcu „Zamku" Kafki.

Amedeo (Enzo Jannacci) jest prowincjonalnym urzędnikiem, młodzieńcem zamkniętym w sobie i na pierwszy rzut oka dalekim od wielkich problemów tego świata. Jego starania o audiencję u papieża budzą nieufność u władz kościelnych, które — gdy petent staje się zbyt natrętny — oddają go pod „opiekę" funkcjonariusza policji, Diaza (Ugo Tognazzi). Ten, na przemian brutalny i ojcowski wobec Amedeo, kontaktuje go jednak z osobą, która może udzielić młodzieńcowi pomocy, a w każdym razie utorować mu drogę do odpowiednio wysokich instancji. Osobą tą jest Aiché (Claudia Cardinale), dziewczyna nie tyle z półświatka, co ze świata „czarnej arystokracji". Dzięki niej Amedeo poznaje zaciekłego reakcjonistę, księcia Donati (Vittorio Gassman), następnie postępowego francuskiego duchownego, ojca Amerigo (Michel Piccoli), a wreszcie jezuitę, słynnego teologa belgijskiego (Alain Cuny), który wysłuchawszy konfidencjonalnie motywów starań Amedeo, nie może powstrzymać się od łez.

Wszystko to jednak nie posuwa sprawy naprzód i Aiché, która dzieli z Amedeo nie tylko jego troski, ale i łoże, wyraża gotowość związania się z nim trwale, byle zrezygnował wreszcie ze swej idée fixe. Cóż, kiedy Amedeo jest nieugięty. Zaczyna działać coraz energiczniej, biorą go za terrorystę, omal nie pada ofiarą samosądu, aż wreszcie trafia do klasztoru-więzienia dla księży-kontestatorów. Wciąż jednak nie daje się odwieść od swego zamiaru, aż — osamotniony — ponosi ostateczną klęskę.

„Na ostatnich etapach tej przygody (gdy Aiché, będąc w ciąży, decyduje się poślubić Diaza), u boku Amedeo pojawia się rekonwalescent ze szpitala-więzienia, niezwykle podobny do Jana XXIII — pisze włoski krytyk Aggeo Savioli. — *I wtedy w całej pełni uświadamiamy sobie, że Amedeo jest urzeczony słowami i wskazaniami zmarłego papieża-odnowiciela. Ale kościół, do którego bezskutecznie puka nasz bohater, nie wydaje się być przeniknięty do głębi tymi naukami. Jeżeli władcza struktura jego hierarchii porusza się, nawet w swej wewnętrznej istocie, to są to ruchy niedostrzegalne i niezbadane; kto zaś wnosi niepokój, zostaje wyklęty lub bez litości usunięty poza mechanizm całej machiny".*

Droga do papieża
Claudia Cardinale

Krytyk wskazuje, że reżyserowi nie chodzi tylko o przeniesienie kafkowskiego wątku i kafkowskiej atmosfery w inne środowisko i realistyczną scenerię. Klasyczne już dziś elementy literackie „Zamku" potraktowane zostały z ironicznym obiektywizmem: zdają się ciążyć bohaterowi jako intelektualny bagaż czy mit, który w gruncie rzeczy przeszkadza mu w staraniach i mąci świadomość, zamiast pomagać w rozumieniu zjawisk i działaniu. Dziedzictwo Kafki to przejaw bezsilności i chęci uniku; w równym stopniu obezwładnia ono bohatera, co jego adwersarzy. A wreszcie — jest przykładem niemożności indywidualnego, wyobcowanego społecznie rozwiązania tragedii ludzkiej.

Recenzenci podkreślają, że intelektualna warstwa filmu Ferreriego jest bardzo bogata i wieloznaczna, a w połączeniu ze zjadliwą ironią i cierpkością refleksji stawia ten film w jednym rzędzie z osiągnięciami Buñuela.

Z. P.

„L'Udienza", film produkcji włoskiej, reż. Marco Ferreri

głosy i *głosy*

PROPAGANDA I KONTRPROPAGANDA W FILMIE 1933—1945

Pod takim hasłem wiedeńskie archiwum filmowe na kilkudziesięciu seansach wyprzedanych do ostatniego miejsca, wyświetlało 90 filmów dokumentalnych, zrealizowanych w hitlerowskich Niemczech i w krajach koalicji antyhitlerowskiej. Znaczenie tej pomysłowej imprezy zachodnioniemiecki tygodnik DER SPIEGEL (nr 15/72) upatruje w tym, że pokazane dokumenty filmowe, choć dawno już **„straciły tak groźną ongiś sugestywną siłę", umożliwiają** jednak interesującą konfrontację metod i środków stosowanych przez obie strony.

W propagandzie wojennej — według SPIEGLA — Niemcy mieli jednak łatwiejsze zadanie: **„Inaczej niż Amerykanie, którzy w siedmioczęściowej serii dokumentalnej musieli swoim żołnierzom wyjaśniać »Dlaczego walczymy« (Why We Fight, 1943—1945), hitlerowcy mogli ograniczyć się do pokazywania swoim »Volksgenossen« samych sukcesów. Niemieccy operatorzy donosili tylko o zwycięstwach: przykładowo — nad bezrobociem okresu weimarskiego (»Wczoraj i dziś«, 1938), nad Polską (»Chrzest ogniowy«, 1940), na koniec w rozpoczętym w 1944 roku filmie funkcjonariusza partyjnego, Fritza Hipplera — nad »Wiecznym Żydem«".** Hitlerowskim filmowcom obcy był też wszelki szacunek dla prawdy. W reportażach wojennych Amerykanie i Anglicy często ujawniali własne straty, Niemcy pokazywali z reguły trupy wrogów. Szczególnym przykładem zakłamania i okrucieństwa stał się głośny reportaż z Teresina „Führer darował Żydom miasto". Film, zrealizowany w 1944 roku, przedstawiał idealne warunki, w jakich w tym mieście-getcie żyła ludność żydowska. **„Po ukończeniu zdjęć** — pisze DER SPIEGEL — **wszyscy aktorzy, z nielicznymi wyjątkami, zostali wywiezieni do Oświęcimia".**

Zdaniem wiedeńskiego krytyka Friedricha Geyrhoffa, **„niemiecka propaganda filmowa w okresie 1933—1945 była znacznie skuteczniejsza niż propagandowe filmy większości innych państw".** DER SPIEGEL dodaje **„Umiała nie tylko budzić emocje, lecz także nimi kierować".**

„NEOREALIZM DZISIAJ"

— to tytuł artykułu Władimira Baskakowa (ISKUSSTWO KINO, nr 3/72), w którym autor za zdumiewający uznaje fakt, iż **„w ostatnich dwóch latach pojawiły się we Włoszech filmy podtrzymujące i rozwijające tradycje neorealizmu, dawno już złożone do grobu przez zbyt skwapliwych i nadających ton krytyków".**

Baskakow przyznaje, że krytyka radziecka (dodajmy — i nie ona jedna), **„nie od razu i nie w pełnej mierze oceniła to nowe"**, co bezpośrednio po wojnie młodzi włoscy filmowcy wnieśli do światowej twórczości filmowej. Dopiero, gdy z ekranów **„zaczęły znikać filmy neorealistyczne, zastępowane przez dzieła, w których nie było już odbicia współczesnego życia narodu"**, zmieniły się poglądy. Wówczas nawet **„wczorajsi sceptycy zaczęli odnajdywać odgłosy ostrej walki klasowej i odzwierciedlenie psychologii narodowej w formach i sposobach nie spotykanych do tej pory w zachodnioeuropejskim kinie".**

Uznanym wielkościom włoskiego i światowego filmu — Felliniemu, Pasoliniemu, Viscontiemu — przeciwstawia Baskakow filmy realizatorów młodszego pokolenia (znane naszym Czytelnikom z ekranów lub omówień prasowych): „Zeznanie komisarza policji przed prokuratorem republiki" Damiano Damianiego, „Śledztwo w sprawie obywatela poza wszelkim podejrzeniem" Elio Petriego, „Queimada" Gilla Pontecorvo, „Sacco i Vanzetti" Giuliana Montaldo. **„Życie dowiodło** — pisze autor — **że demokratyczny i antyburżuazyjny prąd, który we Włoszech zrodził neorealizm, nie zniknął (...) że włoska współczesność stworzyła nie tylko wielowarstwowy, niekiedy beznadziejnie skłócony z sobą świat Felliniego i Pasoliniego, a w pewnej mierze i Viscontiego (...) W niczym nie uszczuplając ogromnych zdobyczy tych artystów, a także reżyserów mniejszego formatu, nie jestem skłonny uważać (...) że właśnie Fellini dokonał odkrycia jakiejś »nowej prawdy«, której nie osiągnęli neorealiści".**

„Rzeka postępowej włoskiej sztuki filmowej — konkluduje Baskakow — **nie wyschła, lecz znowu ujawniła swoją żywotność. Polityczna, pełna poczucia społecznej odpowiedzialności, twórczość filmowa, z którą coraz częściej spotykamy się we Włoszech, to kierunek ciekawy i bardzo ważny. Godny uwagi i poparcia tego, co w nim cenne, prawdziwe, utalentowane. Jeżeli są w nim (mówimy o tym nawiasowo) cechy obce realizmowi, to i one zasługują na analizę, aby umieć odróżnić ziarno od plew".**

KAPPA

MORTALE

Postaci są papierowe i płaskie, ich gesty nazbyt znajome i chyba ograne, ich słowa nużące, ich taniec musi zakończyć się nieudaną lewitacją, gdyż wielokrotnie już tak się kończył. Zatem postaci występujące w nowym filmie Tadeusza Konwickiego *) są papierowe i płaskie, gdy obraz jako całość wypełniony jest po brzegi ruchem, barwą, zachłanną potrzebą rozumienia świata żywych ludzi, znaczących słów i sensu.

Może sensu przede wszystkim. Albowiem ten obraz jest dziełem czystej, wyizolowanej świadomości, wykładem doktryny, którą od lat Konwicki wzbogaca i ornamentuje: *„...chcę znaleźć w tym sens... wypadło nam wiele przeżyć. Naszym losem można by obdzielić parę pokoleń. Więc chyba dlatego odczuwamy potrzebę jakiegoś podsumowania, wniosku, nie wiem, doprawdy nie wiem, jakiegoś porządku, który by wszystko uzasadnił."* I właściwie wszystkie utwory Konwickiego dotyczą losów pokolenia, dla którego koniec wojny był wielkim i wcale nie młodzieńczym dramatem. Nie jest sprawą przypadku, że jeden z bohaterów „Salta" recytował fragmenty poematu Różewicza... Obydwaj pisarze odnaleźli w poczuciu ciągłego u p a d a n i a twórczą zdolność i znak tożsamości ze światem.

W zrealizowanym w 1965 roku „Salcie" rzeczywistość rozgrywała się wśród masek, w skomplikowanej dialektyce udawania i prawdy, kłamstwa — i kłamstwa,

MICHAŁ KOMAR

które prawdą się staje. W „Daleko — blisko" rzeczywistość przede wszystkim istnieje. Być może jest błazeńska. Być może jest autentyczna. To nieistotne. Po prostu jest — jako obojętny na ludzkie udręki proces stawania się i zaniku. W takiej zaś sytuacji poszukujący sensu bohater musi sięgnąć po miarę ostateczną: po śmierć.

I czyni to z dwóch powodów. Najpierw dlatego, że śmierć wiernie towarzyszy losom pokolenia. Była celem pierwszych zadań konspiracyjnych, a więc decydowała o dojrzałości życiowej bohatera. Była też sposobem ucieczki przed rozczarowaniem: cóż lepiej może o niej świadczyć niż samobójczy skok z okna jakiegoś wieżowca w centrum powojennej, odbudowanej i niespokojnej Warszawy? Po wtóre dlatego, że tylko „z punktu widzenia śmierci" można nadać całemu doświadczeniu ludzkiemu sens nie tylko jednostkowy, lecz i powszechny. Stąd film Konwickiego jest stającym się przed oczyma widza procesem, a także i opowieścią o trudach zdobywania samowiedzy. W płataninie wspomnień bohatera, w natłoku obrazów, w jednoczesnym i, zdawałoby się, sprzecznym współistnieniu różnych czasów następuje próba rekonstrukcji świata utraconego i świata dzisiejszego. Wiejska procesja, rytualny pogrzeb żydowski, sceny okupacyjne, przypomnienie mało znaczących szczegółów i wielkich wydarzeń, codzienności i świąt — cała ta różnorodność składa się na to, co jeszcze nie jest nazywane tradycją, ale co tradycją już się stało. Co odległe — ale bliskie. O tyle właśnie film Konwickiego jest próbą ukazania historii teraźniejszości. Zapewne jest to zabieg utopijny, ale czy sztuka nie jest właśnie dziedziną utopii?

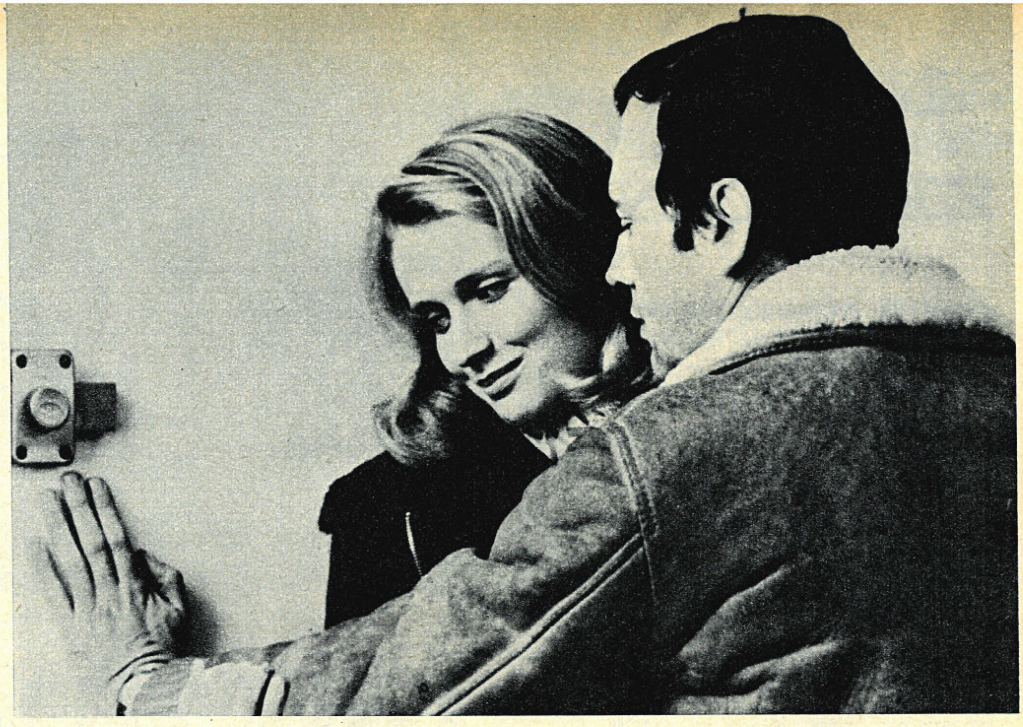
Nietrudno przy tym zauważyć, że między intencją „Daleko — blisko" a jego realizacją istnieje pewien rozziew. Oto na przykład zdjęcia są z pozoru niefunkcjonalnie ozdobne, a piętrzący się barok przypadkowych wtrętów przysłania drogę bohatera dążącego ku śmierci. Lecz czy w zakończonym filmie lub jakimkolwiek innym dziele artystycznym znajdzie się miejsce dla przypadku? Pozornie niefunkcjonalne wtręty, migawki z ulic, z ociekających krwią rzeźni, idyllicznych łąk i wielkomiejskich ulic przypominają o rzeczywistości, która istnieje i rozwija się poza cierpieniami bohatera, a więc poza jego wiedzą o samym sobie i innych ludziach. Ten obraz niepokojącej, chłodnej obojętności świata czyni z filmu Konwickiego dzieło pełne namiętnych i ważnych pytań.

*) Rozmowę z autorem drukujemy na str. 10—11

„Jak daleko stąd, jak blisko" (Polska), reż. Tadeusz Konwicki

Waga wspomnienia
Andrzej Łapicki i Maja Komorowska

Waga dialogu
Jean-Louis Trintignant i Marie-Christine Barrault



JOANNA GUZE

TECHNIKI POWIEŚCIOWE

Film jako refleksja doznającego umysłu i jako refleksja opowiedziana słowami — oto zasada „Mojej nocy u Maud" Erica Rohmera. Porzucona więc zostaje możność zakomunikowania wszelkich treści poprzez obraz, dopełniony jedynie dialogiem; na odwrót, dialog wysuwa się na plan pierwszy, obraz go dopełnia. Przeżycia bohaterów uzewnętrzniają się przez słowo, gra aktorów — ich zachowanie, mimika, gest — w stosunku do mówionego przez nich tekstu staje się drugoplanowa. Nie chodzi przy tym o to, żeby słowo posuwało akcję naprzód, bo akcja w tym układzie się nie liczy — i tu jest całkowite odejście od teatralności, z której film wyzwalał się przez lata; odejście jednak od jednego rodzaju literatury — scenicznego dramatu — następuje po to, by związać się z innym rodzajem literatury, mianowicie z powieścią. Jak inni przenoszą na ekran powieści, tak Rohmer przenosi na ekran techniki powieściowe; i gdy tamci naginają powieść do techniki filmu, autor „Mojej nocy u Maud" nagina film do techniki powieści.

Do techniki dawno zarzuconej, bo osiemnastowiecznego dyskursu, typu „Niebezpiecznych związków" Laclosa czy powiastki filozoficznej. Rohmer odwołuje się więc do prozy, w której akcja jest pretekstem do wyłożenia pewnego poglądu, pewnej filozofii, pewnej gry. Podobnie jak nie ma znaczenia fakt, gdzie i dlaczego kuruje się Diderotowy Kubuś Fatalista, ani jak skończy markiza de Merteuil z „Niebezpiecznych związków", tak też nie ma znaczenia fakt, jak ułożą się losy Jean-Louisa, bohatera „Nocy u Maud"; ważne są natomiast wywody Kubusia, dialog markizy z hrabią de Valmont prowadzony w dziesiątkach listów, dialog Jean-Louisa z jego partnerkami i przyjacielem, wypełniający niemal cały film. Wszystko określone jest przez ten dialog: światopogląd, postawa, psychologia, pragnienia, wahania, zamiary; słowo komunikuje i wyjaśnia gesty i zachowania; słowo stwarza klimat i nastrój.

Czy tak wielkie znaczenie przydane słowu jest czy też nie jest w zgodzie z istotą filmu i czy po to film wyzwalał się z technik teatralnych, by uzależnić się od technik powieściowych — to sprawa odrębna. W każdym jednak razie w zamiarze Rohmera — systematycznego i uporządkowanego wykładu tego, co myślą jego bohaterowie w pewnej określonej sytuacji na pewien określony temat — jest próba eksploracji terenu, tak i w taki sposób omijanego przez film. Jest to zadanie do rozwiązania i reżyser traktuje je jako zadanie; tak samo zresztą w przypadku „Nocy u Maud", jak innych jeszcze pięciu filmów, z których każdy jest wariantem tego samego układu: mężczyzna — dwie kobiety; dokładniej mówiąc, chodzi o analizę doznań mężczyzny (Jean-Louis w „Nocy u Maud"), który spotyka pewną kobietę (Maud) w momencie, gdy chce związać się z inną (Françoise). Upór, z jakim Rohmer drąży ten swój problem, nie jest bez rezultatów; właściwie jednak można je ocenić, znając więcej niż jeden film z cyklu. Ci, którzy na tegorocznych konfrontacjach mieli okazję obejrzeć „Kolano Klary" (następny z kolei film po „Mojej nocy u Maud"), zgodzą się, że ów upór jest owocny. Wydaje się bowiem, że dopiero w „Kolanie" osiągnął Rohmer w pełni efekt zamierzony: użycie słowa w połączeniu z użyciem obrazu stwarza tu nową wartość. I tym razem — wartość filmową.

„Moja noc u Maud" (Francja), reż. Eric Rohmer

krótki metraż

NUDNE POCZTÓWKI Z PODRÓŻY

By zrealizować film „Od Szczecina do Szczecina", ekipa WFD pod wodzą Marii Kwiatkowskiej zaokrętowała się na pokładzie statku M/S „Bieszczady" dowodzonego przez panią kapitan Danutę Walas-Kobylińską. Trasa rejsu wiodła ze Szczecina do Neapolu, następnie do hiszpańskiego portu Almeria, do Dunkierki i z powrotem do Szczecina. W Neapolu wyładowywano przez kilka dni węgiel, więc ekipa miała sporo czasu na zdjęcia i obserwacje; ot choćby takie, że Neapol jest miastem, w którym suszy się bieliznę na rozciągniętych nad ulicami sznurach. Ciekawa to uwaga, tym bardziej, że podobny sposób suszenia bielizny spotkać można prawie we wszystkich miastach basenu Morza Śródziemnego. W Almerii, położonej u podnóża gór Santa Nevada, ekipa miała tylko jeden dzień na zdjęcia i obserwacje, co okazało się zupełnie wystarczające, bowiem widz otrzymał tyle samo informacji, co z kilkudniowego pobytu w Neapolu. Ile dni przebywała ekipa w Dunkierce, komentator nie powiedział, i nie można mieć do niego pretensji, bowiem czas pobytu w niczym sprawy nie zmienia. Z tej trzeciej pocztówki widz dowiaduje się, że Dunkierka była ostatnim na ziemi francuskiej punktem oporu wojsk niemieckich w czasie II wojny.

Ponieważ przywieziony z podróży materiał zdjęciowy okazał się nijaki, nudno sfotografowany na nie najlepszej taśmie barwnej, realizatorzy postarali się o odpowiedni komentarz, mający udowodnić w sposób niezbity, że np. stwierdzenie „Hiszpania — kraj kontrastów" to zwykły schemat; albowiem — gdy się głębiej zastanowić — wszędzie są domy stare i nowe, bogate i biedne, podobnie jak wszędzie żyją kobiety piękne i brzydkie, stare i młode. Komentator twierdzi także, iż Neapol wcale nie jest tak wspaniały, by po jego zobaczeniu zaraz umierać, a wreszcie, że podróże nie dają w końcu tak dużo.

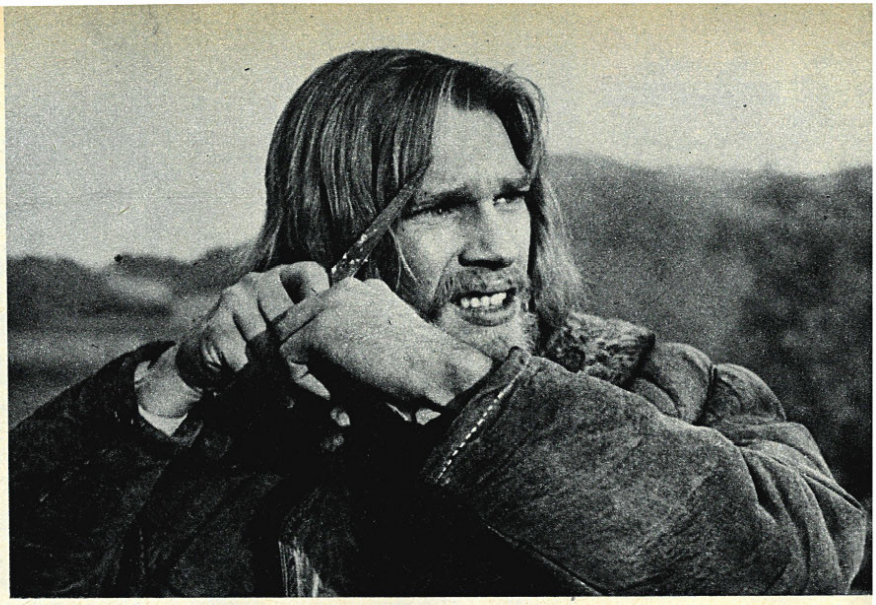
Materiały przywiezione przez ekipę WFD są gorsze od tych, które można dostać od Włochów, Hiszpanów i Francuzów za darmo, w drodze wymiany. Po cóż więc było narażać się na niewygody podróży w czasie sztormu, na noszenie ciężkich kamer w śródziemnomorskim upale i inne nieprzewidziane przygody, skoro w rezultacie powstały bardzo nudne pocztówki z bardzo nudnej podróży, do — jak wynika z filmu — równie nudnych miast.

KAZIMIERZ ŻÓRAWSKI

„Od Szczecina do Szczecina" (WFD), reż. Maria Kwiatkowska

NOWE 5) ZESPOŁY

Niedawno rozpoczęły działalność nowe zespoły filmowe. Kolejna reorganizacja zmierza do tego, by twórcy przejęli pełną odpowiedzialność za powstające filmy. Prezentowaliśmy już SILESIĘ, TOR, PANORAMĘ i ILUZJON; dziś przedstawiamy PRYZMAT. Mówi kierownik artystyczny zespołu, Aleksander Ścibor-Rylski. Kierownikiem literackim jest Tadeusz Konwicki.



„Skorpion, Panna i Łucznik" reż. Andrzeja Kondratiuka

pryzmat

„Pryzmat" nie ma tradycji z okresu istnienia dawnych zespołów, powstał od nowa. Mimo to nasze projekty i prace są już dosyć zaawansowane. Skupiamy w zespole dwudziestu reżyserów; nawet pobieżny przegląd ich planów musi zająć sporo miejsca.

Janusz Morgenstern przeniósł na ekran „Damę Pikową" według Puszkina (dla telewizji), na premierę czeka jego nowy film „Trzeba zabić tę miłość", przygotowuje wspólnie z Witoldem Rumlem scenariusz „Jaszczura" według Balzaca (będzie to horror-film). Andrzej Piotrowski realizuje współczesny film „Z tamtej strony tęczy". Stanisław Lenartowicz ma gotowy scenariusz zatytułowany „Opętanie" (współautor — Andrzej Szczypiorski), poza tym rozważa możliwość realizacji 10-godzinnego serialu telewizyjnego „Losy", który byłby dalszym ciągiem „Kolumbów" Bratnego. Jan Batory ma zamiar zrobić film dla młodzieży według powieści Krystyny Siesickiej „Jezioro osobliwości". Włodzimierz Haupe ma zatwierdzony scenariusz telewizyjnego filmu kryminalnego „Cichy człowiek z nożem". Helena Amiradżibi wkrótce przystąpi do realizacji komedii według książki „Fortuna kasjera Śpiewankiewicza" Andrzeja Struga (dla telewizji). Jerzy Stawiński przygotowuje telewizyjny serial o Chopinie, który byłby realizowany wspólnie z Francją. Tadeusz Konwicki nie ma na razie nowych planów, właśnie wszedł na ekrany jego nowy film „Jak daleko stąd, jak blisko". Andrzej Trzos-Rastawiecki chciałby zrobić film współczesny „Czas to zasadzka", według Francisa Clifforda (akcja dzieje się w Hiszpanii). Waldemar Podgórski jest w trakcie zdjęć do filmu „Na krawędzi". Janusz Kondratiuk skończył dla telewizji film „Godzina z życia" — o dziewczynach spod Warszawy, które na niedzielę przyjeżdżają do stolicy. Andrzej Kondratiuk ukończył film „Skorpion, Panna i Łucznik". Janusz Zaorski pracuje nad scenariuszem „Uroczyste zawarcie związku małżeńskiego". Leon Jeannot będzie realizował scenariusz Ireneusza Iredyńskiego „Szwedka". Stanisław Bareja rozpocznie niebawem zdjęcia do komedii, zatytułowanej „Kariera Stanisława Marii R." — o kustoszu muzeum, którego okoliczności zmuszają do przyjęcia posady gosposi. Scenariusz napisał wspólnie z Jackiem Fedorowiczem. Pozostali reżyserzy — Stanisław Brejdygant, Marek Piestrak, Konstanty Ciciszwili czekają na debiut. Brejdygant ma gotowy film telewizyjny „Wyspy szczęśliwe", Piestrak przygotowuje dla telewizji „Śledztwo" (według Stanisława Lema). Dokumentalista Roman Wionczek pragnie u nas zrealizować współczesną komedię wiejską „Padalcy" (również dla telewizji).

Jak wynika z tych planów, nastawiamy się przede wszystkim na realizację filmów dla telewizji. Wydaje mi się, że trzeba się liczyć z istnieniem tych pięciu milionów odbiorników telewizyjnych, oraz publiczności, jaka się przed nimi gromadzi. Chyba ciągle za mało docenia się u nas kulturotwórczą rolę telewizji, widzi się w niej jedynie środek masowego przekazu. Nasze ambicje artystyczne dałyby się określić jako chęć podniesienia średniego poziomu naszej produkcji, bo na powstawanie arcydzieł i tak nikt nie ma wpływu. Natomiast jakość tego, co robimy na co dzień, zależy od nas, jest to przede wszystkim sprawa dopilnowania filmu na każdym kolejnym etapie realizacji. Nie będziemy chyba mieli kłopotu z materiałem literackim, ponieważ mamy w zespole kilku scenarzystów; obawiamy się jedynie trudności ze znalezieniem dla wszystkich naszych projektów miejsca w produkcji.

Zanotowała: B. J.

plamy na ekranie

JATKA POLAŃSKIEGO

„Makbet" jest może najbardziej jednoznaczną z wielkich sztuk Szekspirowskich: to historia morderstw, które nie mają końca, aż morderca nie zostanie zamordowany. Logika lawinowego łańcucha morderstw tworzy napięcie dramatu, nieprawdą jest jednak, że „Makbet" toczy się od zbrodni do zbrodni i że musi być spektaklem krwawej dosłowności. „Makbet" poza mordami jest dramatem n a p i ę c i a między ludźmi, którzy nagle zostali porażeni krwią i władzą. Stąd wynika jasno, że jeśli się chce ekranizować „Makbeta", trzeba mieć jakiś zamysł, który by dozwalał najlepiej ujawnić mechanizmy tego napięcia. Takiego pomysłu trudno się dopatrzyć w „Makbecie" Romana Polańskiego, który zaskoczył wszystkich konwencjonalnym i nader ilustracyjnym filmem. „Makbet" Polańskiego odbiera się jako mroczną baśń opowiedzianą przez chłopca, o tym, jak to straszni wojowie krwawo nokautują się wzajemnie. „Makbet" Polańskiego kulminuje w zbrodni fizycznej, dosłownej, materialnej. Ponoć o wrażenie prawdziwej krwawości chodziło reżyserowi, tak jakby nie wiedział, że w tym sensie w kinie nic nie jest prawdziwe, nawet gdyby odrąbano tysiące głów i wylano hektolitry juchy.

Wypada jednak przyjrzeć się bliżej argumentom Polańskiego i jego współscenarzysty, głośnego krytyka Kennetha Tynana. Pierwszy: bohaterowie muszą być młodzi i niedoświadczeni, gnani ambicją i hazardową potrzebą sukcesu. Drugi: właściwym bohaterem tragedii jest sam Makbet, jego żona — choć bywa czynnikiem naklaniającym — nie jest duchem sprawczym. Trzeci: pojedynki i zbrodnie muszą być realistyczne, krew musi wypływać z postrzępionych ciał pomordowanych. Czwarty: sceneria „Makbeta" ma być autentyczna, tzn. odtwarzać w maksymalnym stopniu klimat XI wieku z jego brudem, brzydotą i strasznością; jeśli lady Makbet wybiega nago — to dlatego, że wtedy nie nosiło się nocnych koszul. Tyle się dopatrzyłem.

Ad. 1 — Osobiście wydał mi się sugestywniejszy pomysł Andrzeja Wajdy w jego telewizyjnym „Makbecie", sugerujący, że sztuka polega na kontraście, a więc lady Makbet musi być młodą, powabną dziewczyną. Osiąga się wtedy efekt kontrapunktu charakterologiczno-wiekowego i wyzyskuje się lepiej kwestię podskórnego napięcia erotycznego zbrodniczej pary.

Ad. 2 — Jak ktoś słusznie napisał, w „Makbecie" właśnie lady Makbet jest „mężczyzną", pożąda morderstwa jak się żąda od kochanka miłości, to ona — a nie proroctwo — jest inicjatorką i spiritus movens akcji. Są kobiety zakwitające dopiero w cieniu zbrodni i ich prototypem jest lady Makbet, sycąca się zbrodnią mężowską i żyjąca z tego dosytu. To ona mężnieje, a on popada w obłęd — nie odwrotnie. Ponieważ nie

„Skorpion, Panna i Łucznik" reż. Andrzeja Kondratiuka

„Trzeba zabić tę miłość" reż. Janusza Morgensterna

OD „A" DO „Z"

Z dużą satysfakcją pragnę polecić czytelnikom nową publikację WAiF-u „Film polski od »a« do »z«" napisaną przez Stanisława Janickiego, przy udziale Ireny Nowak-Zaorskiej z Instytutu Sztuki PAN (Słowniczek biofilmograficzny realizatorów i aktorów) oraz Elżbiety Moszoro, Alicji Dębowskiej i Ilony Szuster z Filmoteki Polskiej (Bibliografia). Jest to popularne kompendium informacji na temat powojennych losów kinematografii polskiej.

Na czołowym miejscu znajdzie tu czytelnik uwagi o organizacji i produkcji filmów zarówno długich, jak i krótkometrażowych. Jest to zwięzły, bo zaledwie 70 stron liczący esej, szkicujący powojenną historię filmu fabularnego, wystawiający dobre świadectwo krytycznym i pisarskim możliwościom Janickiego. Zwraca uwagę wyjątkowa trafność charakterystyk poszczególnych filmów, a jednocześnie brak arbitralności w ocenach. Tak jest w przypadku „szkoły polskiej", która choć bliska sercu autora, znalazła się pod ostrzałem wiernie przytoczonych głosów krytycznych. A miała ich — jak pamiętamy — zawsze niemało. Trochę gorzej powiodło się Janickiemu w szkicowaniu losów filmu krótkometrażowego. Może 17 stron druku okazało się objętością za małą; a może autor wybrał niewłaściwą koncepcję prezentowania filmów poszczególnych (czyżby zbyt wielu?) realizatorów. W każdym razie omówienia niektórych filmów są już zanadto pigułkowe, ażeby jeszcze cokolwiek znaczyły (por. s. 131 — wyliczanka problemów w filmach Wojciecha Fiwka i Jadwigi Kędzierzawskiej). Niemniej i ten rozdział, jako informacja zwięzła choć tylko hasłowa, przyda się nawet profesjonaliście-dziennikarzowi.

Dalsze części publikacji zawierają dane o rozpowszechnianiu filmów i instytucjach zajmujących się kulturą filmową w Polsce, takich jak szkolnictwo filmowe, Filmoteka Polska, wydawnictwa filmowe, kluby, itd. Słowniczek z kolei zawiera 236 haseł osobowych: scenarzystów, reżyserów, operatorów i aktorów (rarytas! są daty urodzenia wszystkich naszych gwiazd; a więc przełamaliśmy wreszcie barierę konwenansu). Bibliografia dotyczy publikacji na temat: 1. historia rodzimej kinematografii 1895—1939; 2. historia kinematografii PRL; 3. film polski w publikacjach zagranicznych. Na końcu książki znajdują się tablice, rejestrujące produkcję filmów fabularnych i krótkometrażowych, eksport filmów w latach 1950—1970 oraz nagrody zdobyte na międzynarodowych festiwalach.

I wszystko byłoby dobrze, gdyby tej tak ładnie pomyślanej i zakomponowanej graficznie książki nie popsuło niechlujstwo. Nie chodzi mi o to, że Jerzego Popiela-Popiołka, reżysera z WFO, podpisano jako Józefa Arkusza; ani o to, że dezerter z „Kwietnia" nazywał się rzeczywiście Ankiewicz, a nie Ankielewicz; a już tym bardziej o to, że w Paryżu mieści się IDHEC, a nie IDEC, jak napisano w notce o Andrzeju Żuławskim. To błędy najczęściej drukarsko-korektorskie. Pisząc „niechlujstwo" mam na myśli brak jakiegokolwiek ładu w prezentacji fotosów z filmów fabularnych (zdjęcia realizatorów zestawiono w blok według alfabetu). Na początku wydaje się, że układ będzie przestrzegał chronologii, w jakiej pojawiały się filmy w rozpowszechnianiu. A więc „Zakazane piosenki" — scena uliczna z Janowską, potem niezapomniana para amantów Szaflarska i Duszyński ze „Skarbu"... I tak gdzieś do połowy lat pięćdziesiątych, do „Pętli", „Bazy ludzi umarłych" itp. Dalej zaczyna się chaos i doprawdy nie wiadomo, gdzie czego szukać. Portret Barbary Brylskiej z „Albumu Polskiego" (1970) sąsiaduje z fotosem z „Powrotu" (1960), grubo przed „Niewinnymi czarodziejami" (1960) i „Nożem w wodzie" (1962). Piszę o tym nie ze złośliwości. Chodzi o to, że książka jest od początku do końca pomyślana jako swoisty leksykon; wszyscy autorzy starają się segregować materiał w sposób jasny, przejrzysty, gwarantujący czytelnikowi swobodną orientację w całości. Układ fotosów zaprzecza temu wszystkiemu w sposób oczywisty. Czy u nas już tak zawsze musi być?

CZESŁAW DONDZIŁŁO

Stanisław Janicki: „Film polski od »a« do »z«". Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. Warszawa 1972. Str. 266. Cena 50 zł.

---

mają dzieci, zachodzi tu pewne domniemanie, kierujące uwagę na jakieś dewiacje seksualne, dlatego też próbowano już grać „Makbeta" poprzez kompleks kastrata, impotenta, homoseksualisty itp. Chociaż nie żywię nadmiernej sympatii do tego rodzaju dosłowności, trudno nie przyznać, że istnieje tu jakiś trop, zupełnie w filmie nie podjęty.

Ad. 3 — Pasmo makabry przenikające całość, poprzez natłok „mocnych scen" przestaje szokować, stąd owo wrażenie „chłopięcości" całego przedsięwzięcia. Makbet poza tym — jest najpierw „myśli mordercą", a później dopiero championem sztychu i sztyletu. Spod werniksu krwi nie wybłyskuje jednak żadna myśl żywsza.

Ad. 4. — Tu wydaje się Polański osiągać sukces i choć czyni wszystko, aby być „liderem gwałtu", a z historii zrobić komiks, osiąga niewątpliwe efekty filmowe, np. w pięknych scenach pejzażowych i batalistycznych. Robi też chwilami wrażenie klimat koszmaru, sennego zwidu, nocy ufortyfikowanej grozą.

Czy osiągnięcie jedynie efektu sugestywnej obrazowej atmosfery było wystarczającym pretekstem, dla którego Hugh Heffner zechciał rzecz sfinansować? Chyba nie: pretekstem rzeczywistym wydają się tu niejakie analogie z wypadkami w pewnej willi w Bel Air, i to tkwiło głęboko, gdzieś w podświadomości reżysera. By go zgubić: on, który jeszcze w „Nieustraszonych zabójcach wampirów" umiał okropność zrównoważyć groteskową parodią „kina grozy", tu nie miał dystansu. Polańskiego z dawnych lat przypominają jedynie sceny z obnażonymi wiedźmami (Notabene w granej ostatnio w Paryżu przeróbce Ionesco pt. „Macbett", wiedźmy czynią na scenie strip-tease). Nie osiągając więc wymiaru prawdziwego tragizmu (co się udało Kurosawie w „Tronie we krwi"), ani nie wykorzystując „efektu obcości" — Polański ściągnął na siebie podejrzenia, że przypochlebia się panującej modzie na brutalne efekty, a na pewno zaskoczył wszystkich tradycjonalną ilustracyjnością i „bajkowym" okrucieństwem. „Makbet" nie jest — jak twierdzi reżyser — jego najlepszym filmem, jest jego filmem najgorszym.

I dopiero kiedy ogląda się taki obraz jak „Nędzne psy" Sama Peckinpaha, widać nieautentyczność mody na brutalizm, reprezentowanej np. przez Polańskiego czy Rogera Cormana. „Nędzne psy" to jeden z największych filmów, jakie widziałem w życiu; to wspaniała medytacja o przemocy, która daje satysfakcję podlegającemu jej (chińskie przysłowie powiada: jeśli nie możesz przeciwstawić się gwałtowi, czerp przynajmniej z niego przyjemność) i o potrzebie stawienia czoła agresji właśnie przez „jajogłowych" intelektualistów, choć nie dostaje im naturalnej pełni istnienia. Film jest agresywny, cyniczny, inteligentny, anty-liberalny, brutalny, mizogyniczny, ale nie gloryfikuje przemocy jak „Bonnie and Clyde" Artura Penna. Ma cudowne napięcie i czyni cnotę z tego, co jest największą potrzebą naszych czasów. Nazwałbym ją potrzebą spokojnej desperacji w starciu z siłami przemocy i gwałtu.

KRZYSZTOF MĘTRAK

Mówi

Volker Schlöndorff

— Zjawiskiem ujemnym w kinematografii NRF — mówi trzydziestodwuletni autor „Niepokojów wychowanka Törlessa" i „Nagłego bogactwa biednych ludzi z Kombach" — jest istniejący wciąż bezsensowny podział na produkcję czysto rozrywkową i twórczość o ambicjach społeczno-krytycznych. Filmowcy, którzy świadomi są swych zadań społecznych, powinni poważnie traktować wszystkie gatunki rozrywkowe. Rozrywka wcale nie musi usypiać widowni. Ludzie nie powinni opuszczać sali kinowej z poczuciem, że są w „ciemię bici", ale z mniejszą lub większą dozą wewnętrznej satysfakcji.

Nakręciłem komedię obyczajową „Moralność Ruth Halbfass", w której główne role grają Senta Berger, Helmut Griem i Peter Ehrlich. Jest to historia żony przemysłowca, która z nudów utrzymuje kochanka. Ten zaś pewnego dnia wpada na pomysł, że wszystko byłoby o wiele prostsze, gdyby się pozbyć męża. Oboje przystępują więc do dzieła...

Nieprzypadkowo fabuła przypomina autentyczną aferę, znaną w NRF jako „Sprawa Schubertha". Nie chodziło mi jednak o odtworzenie na ekranie całej afery, lecz jedynie jej punktu wyjścia. Bohaterkę, graną przez Sentę Berger, (zdjęcie 3) pokazuję jako nowoczesny luksusowy przedmiot, a jednocześnie jako typową — w pojęciu publiczności — gwiazdę filmową. To, co się dzieje na ekranie, jest w gruncie rzeczy trywialne, stanowi parafrazę banału i luksusu. Zresztą pojęcie trywialności jest często nadużywane i pojmowane opacznie. Jeżeli ktoś kogoś z jakiegoś powodu zabija, traktujemy to jako zdarzenie trywialne; jednakże morderstwom Makbeta skłonni jesteśmy przypisywać wyższą rangę. W gruncie rzeczy w sztuce człowiek i jego czyny przestają być prostackie, gdy nabierają sensu uogólniającego. Nie zawahałem się sięgnąć tym razem po zdarzenia i postacie tchnące trywialnością, bo chcę je potraktować z takim samym pietyzmem i przekonaniem, jak „szlachetniejsze" i bardziej skomplikowane tematy moich poprzednich filmów. Ostatecznie Büchner stworzył dzieło sztuki z historii Woyzzecka.

Premiery...

„Śmierć belfra?"

Chociaż problemy nauczania i autorytetu pedagogów wciąż są aktualne, film „Śmierć belfra?" angielskiego reżysera Johna Mackenzie nie wnosi nic nowego do tego tematu. Charakterystyczna jest tylko różnica w ukazaniu angielskiego college'u. W starym filmie Sama Wooda „Żegnaj, panie Chips" był on pokazany z sentymentem i wzruszeniem, w filmie Mackenzie — w barwach czarnych, ponurych.

Młody człowiek obejmuje posadę nauczyciela. Przyjeżdża wraz z żoną. Ma zastąpić zmarłego niedawno profesora. Początkowo wszyscy twierdzą, że profesor poniósł śmierć skutkiem wypadku, jednakże później wychodzi na jaw, że nauczyciel został zamordowany przez swych uczniów. Ten sam los grozi jego następcy, jeżeli nie podporządkuje się woli swych wychowanków.

Czy młody profesor ulegnie szantażom, czy uda mu się ujawnić przywódcę i inicjatora zbrodni? W jaki sposób uchroni się przed zemstą uczniów i jak obroni przed nimi swą czarującą żonę?

Nie troszcząc się zbytnio o prawdopodobieństwo, John Mackenzie doskonale potrafi oddać nastrój niepokoju i napięcia. Nie umie jednak pokazać psychologicznego pojedynku ofiary i katów. W zakończeniu filmu, w sposób absolutnie nie umotywowany, obarcza młodego nauczyciela odpowiedzialnością za cały ponury dramat.

Jest to więc — jak twierdzi krytyka — film, który nieźle się ogląda, ale próżno by w nim szukać jakiegokolwiek wyjaśnienia młodzieżowych niepokojów i buntów. I nawet tak utalentowany aktor jak David Hemmings (zdjęcie 2), grający rolę młodego nauczyciela, ma tutaj mało do powiedzenia.

„Kanibale"

Krytycy nazywają ten film bajką, polityczną przypowieścią. Jej morał jest jasny: ziarno buntu musi pewnego dnia wydać owoce.

Nieprzypadkowo bohaterka „Kanibalów" nosi imię Antygona. Włoska realizatorka filmowa Lilliana Cavani zaczerpnęła zarysy fabuły swego filmu z dramatu Sofoklesa. W mieście poddanym policyjnemu terrorowi, władze zakazują grzebania poległych buntowników. Trupy zaścielają ulice. Ale Antygona (Britt Ekland — zdjęcie 3) narusza rozkazy Kreona (w filmie jest nim małoduszny minister) i z pomocą cudzoziemca — który przybył do miasta nie wiadomo skąd i który kreśli na miejskich murach rysunki ryb — postanawia pogrzebać zwłoki swego ukochanego brata.

Antygona i cudzoziemiec (znakomity Pierre Clémenti) zostają aresztowani, poddani torturom, a później — rozstrzelani. Ale ich ofiara nie była bezużyteczna. Ostatni kadr filmu pokazuje długą procesję mężczyzn i kobiet, niosących ciała Antygony i nieznajomego cudzoziemca na miejsce ostatniego spoczynku.

Krytyka ceni ten film za żarliwość, ostrość oraz za silę ekspresji: obrazy mediolańskich ulic zawalonych stosami trupów przypominają surrealistyczne płótna wielkiego malarza Giorgio di Chirico. Zarzuca mu natomiast nadmiar symboli, które pewnym scenom nadają tonację zbytniego patosu. **„Ale bez względu na potknięcia** — pisze »Le Monde« — **»Kanibale« są odkryciem prawdziwego, wielkiego talentu filmowego".**

Kto, co, gdzie?

LONDYN. Ken Russell ukończył realizację „Okrutnego Mesjasza" i rozpoczął przygotowania do filmu „Julietta czyli klucz do snów", opartego na starej komedii francuskiej Georgesa Neveux. Warto przypomnieć, że poprzednią adaptację tej sztuki nakręcił w 1951 roku Marcel Carné, z Gerardem Philipe w roli głównej.

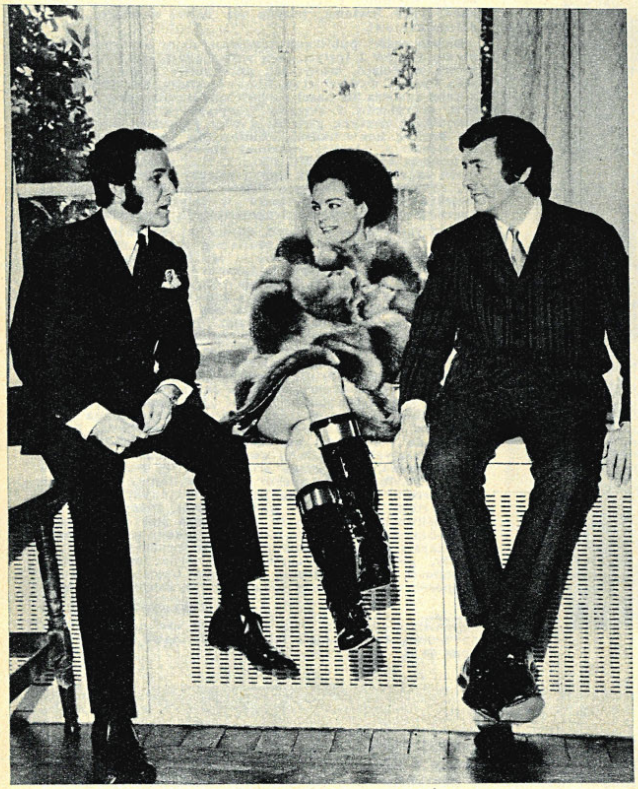
PARYŻ. Po pięcioletniej nieobecności wraca na ekran Michèle Morgan. Znakomita aktorka wystąpi w kolejnym filmie Niny Companeez „Przyjaciele mego syna".

MADRYT. Eduardo Manzaros kończy zdjęcia do filmu „Cień torreadora". Scenariusz napisał syn Juana Antonio Bardema, także Juan, który wystąpił w jednej z głównych ról.

HAWANA. Jean Seberg (zdjęcie 4) pracuje wraz z reżyserem kubańskim Faustem Cannelem nad scenariuszem o tematyce współczesnej. Film będzie realizowany jesienią bieżącego roku. Seberg zagra także jedną z ról.

RZYM. Michelangelo Antonioni przystąpił do realizacji dawno zapowiada-

1 *Adaptacja klasyki*
Bruce Curtis, Romy Schneider, Dick Clement



2 *Niepokoje młodzieży*
David Hemmings

3 *Zbieżność z „Antygoną"*
Britt Ekland i Peter Sellers

ego filmu „Spirala". Pomysł został party na powieści Italo Sveva, której matem jest konflikt pomiędzy wy-ko rozwiniętą cywilizacją miejską a rzestarzałymi systemami obyczajowy-i i moralnymi. W rolach głównych: aura Antonelli, Claudio Volonté i Mariano Regillo.

MADRYT. Manuel Benitez realizuje lm „El Cordobes", oparty na powie-ci Blasco Ibaneza. Jedną z głównych ól objęła Romy Schneider (zdjęcie 1). RAGA. We współprodukcji z DEFA owstaje w Pradze film „Diabelskie liksiry". Jest to adaptacja powieści . T. A. Hoffmanna. Reżyseruje Ralf irsten. Udział biorą: Szwajcar Benja-in Besson i Czeszka Jaroslava Scha-erova.

Obyczaje

Mafia kontra De Laurentiis

Ekipa Dino De Laurentiisa realizu-ąca w USA film o działalności mafii, atytułowany „Valachi Papers", przer-vała zdjęcia i powróciła do Włoch. Dino De Laurentiis oświadczył:

— Zdecydowałem się przerwać zdję-cia, gdyż otrzymałem pogróżki z żą-daniem zaprzestania realizacji filmu o słynnym szefie organizacji Cosa Nostra. Brakujące sceny nakręcimy w rzymskim atelier.

W filmie, którego scenariusz oparty est na faktograficznej książce Petera Maasa, rolę szefa mafii, Valachiego, odtwarza Charles Bronson. Prócz nie-go grają: Walter Chiari, Jill Ireland, Lino Ventura, Amedeo Nazzari i inni.

Kronika

Nagrody Leninowskie

Tegoroczną Nagrodę Leninowską w dziedzinie kinematografii zdobył film Jurija Ozierowa „Wyzwolenie". W werdykcie jury podkreślono, że „nigdy jeszcze wydarzenia II wojny światowej nie zostały odtworzone na ekranie z takim obiektywizmem, rozmachem i siłą jak w »Wyzwoleniu«".

Zgon Rudolfa Deyla

W Pradze zmarł w wieku 96 lat nestor aktorów czeskich Rudolf Deyl. Był żywą kroniką rodzimego teatru i filmu. Debiutował na ekranie w roku 1919 rolą w „Damie z różą". Poza tym wystąpił w „Rzece" (1933), „Soborze w Konstancji" (1953), „Czarnym proporcu" (1958) i wielu innych.

Nagrody San Remo

Na festiwalu w San Remo Grand Prix zdobył film fiński „Zamek marzeń". Nagrodę za reżyserię zyskał Kanadyjczyk Claude Jutra za film „Mój wujaszek Antoine". Jako najlepszych aktorów nagrodzono: Włoszkę Lucię Bose i Węgra Sandora Osztara.

Chaplin w BBC

Po dziesięciu latach pertraktacji telewizja angielska BBC uzyskała prawo emisji wszystkich fabularnych filmów Chaplina w ciągu najbliższych dziesięciu lat za sumę 250 tysięcy funtów (ok. 750 tysięcy dolarów).

Hawks w San Sebastian

Przewodniczącym tegorocznego festiwalu w San Sebastian (10—19 lipca) został znany reżyser amerykański Howard Hawks.

Projekty

„Abelard i Heloiza"

Reżyser włoski Nelo Risi rozpocznie niebawem realizację filmu „Abelard i Heloiza". Główne role zagrają Terence Stamp i Dominique Sanda.

— Abelard należy do najbardziej fascynujących postaci historycznych — mówi reżyser. — Człowiek ten, mocno związany z Kościołem, pragnął zmienić jego strukturę wewnętrzną. Oczywiście, poniósł klęskę, został skazany na milczenie, uznany za heretyka. Abelard to jeden z tych, którzy uczynili XII-wieczny Paryż stolicą wiedzy; do miasta zaczęli zewsząd ściągać studenci, by zgłębiać tajniki teologii i filozofii. Założony przez niego uniwersytet był na owe czasy tak postępowy, że król kazał go zamknąć. Niezwykła jest również historia miłości Abelarda do Heloizy — kobiety, która mogła mu stawić czoła w dyskusjach teologicznych. Mam nadzieję, że uda mi się ukazać Abelarda na ekranie tak, jak go sobie wyobrażam — jako człowieka duchem bliskiego nam, ludziom XX wieku.

4 *Współczesna tematyka*
Jean Seberg

5 *Autentyczna afera*
Senta Berger

Ciekawostki

Fala seksu w kinach NRF

W Niemczech Zachodnich wydano ostatnio „Rocznik Filmowy", którego autorem jest Hans Wolfgang Jurgan; pierwszy tom dotyczy roku 1970. Bogaty materiał faktograficzny zapoznaje wyczerpująco z sytuacją kina w NRF, naświetlając ją z różnych punktów widzenia. Spośród 454 filmów, które wyświetlano w 1970 roku, 120 pochodziło z USA, 97 z NRF, 84 z Włoch, 48 z Wielkiej Brytanii, 30 z Francji, 11 z Japonii. Z krajów socjalistycznych sprowadzono jedynie 8 pozycji (5 z Czechosłowacji i 3 z ZSRR). O wiele bardziej wymowny jest jednak zestaw gatunkowy. Wynika z niego, że aż 99 pozycji można zaliczyć do kategorii „seks i porno". Wśród seks-filmów Jurgan rozróżnia bajki, kryminały, satyry, groteski, dokumenty, a nawet robinsonady, jak określa włoski film „Kiedy kobiety miały jeszcze ogony". Z pozycji typu „porno" wymienia tak „obiecujące" tytuły, jak: „Misteria pornografii", „Pornokracja", „Pornografia bez maski", „Porno—między seksem a grzechem", „Anatomia aktu miłosnego", „Psychologia orgazmu" itp.

Liczby

W sezonie 1970 — 1971 było czynnych w Szwecji 1357 kin (w sezonie poprzednim 1460). W tym samym czasie liczba widzów spadła z 28 do 26 milionów. W kinach szwedzkich wyświetlano w ubiegłym sezonie 260 nowych filmów fabularnych (w tym 20 szwedzkich), podczas gdy w poprzednim — 241 filmów (w tym 24 szwedzkie).

SZKIC DO PORTRETU POKOLENIA

ROZMOWA Z TADEUSZEM KONWICKIM

— Krytycy, piszący o „Jak daleko stąd, jak blisko", chętnie snują paralele między bohaterami pana utworów. Porównuje się bohatera „Salta" i bohaterów „Sennika współczesnego", „Wniebowstąpienia", „Nic albo nic". Mówi się o jednym bohaterze, którego stawia pan w różnych sytuacjach, poddaje różnym doświadczeniom. Kim — jeśli zgodzi się pan z tymi spostrzeżeniami — byłby ten bohater? W jakiej mierze reprezentuje on pana, a w jakiej — pańskie pokolenie?

— To skupienie się na jednym człowieku przyszło z wiekiem — nie wiem skąd. Na początku starałem się obiektywizować, oglądać przedmioty z wielu stron, notować wszystko, co wpadnie w pole widzenia. To zresztą leży w tradycji epickiej — oglądać z zewnątrz, nie angażować się. Dopiero z wiekiem nauczyłem się ograniczać — rezygnować z opisania wszystkiego, z wielowątkowości, z „tortowej" budowy — zacząłem przyglądać się jednemu człowiekowi.

Czy to jestem ja? To już trudniej powiedzieć. Z bohaterem „Salta" trudno byłoby mi utożsamić się całkowicie. Bo to chyba nie jest jeden człowiek, to kilka postaci. To ja, jaki jestem; ja, jakim chciałbym być; ja, jakim nigdy nie byłem; ja, jakiego w sobie nie znoszę.

— Co spowodowało tę ewolucję w pańskiej twórczości?

— Wie pan, na początku chce się przestrzegać wszystkich reguł gry, a te wymagają obiektywizmu i nieangażowania się: mówić o wszystkim, tylko nie o sobie. Może to lęk przed śmiesznością? Potem człowiek przestaje się bać: kiedy rozumie, że lepiej bezpośrednio komunikować się z czytelnikiem. Bez całej obudowy. Mówi się, że moje postacie to nie ludzie, tylko nosiciele tez, myśli; że nie mają życia poza reprezentowaniem. To prawda, ale — pamiętajmy — miałem czas przekonać się, że to jest nieistotne. Przecież ja wyszedłem od obyczajowości: „Władza" jest jej pełna, wtedy myślałem, że trzeba powiedzieć wszystko o bohaterach. Dziś wydaje mi się, że rzeczy nieistotne trzeba pomijać. Rzeczywiście, w „Jak daleko stąd, jak blisko" aktor w ogóle nie działa poza reprezentowaniem myśli; żeby postacie były „pełne", trzeba by im dodać rodzajowości, całą otoczkę gestów i szczegółów. Zdaje się, że są widzowie, którzy to lubią: widzieć na ekranie to, co widują codziennie. Ja tego unikam — wydaje mi się, że nie o to chodzi, że to jest jakoś poniżej.

Ale chyba coś takiego istnieje w tej grze między autorem a odbiorcą: kult imitacji, żeby było, jak w życiu. Kult falsyfikatu. To samo w sobie może nie jest złe, ale z czasem po prostu nudzi. Ja jestem już na tym etapie.

— Oczywiście w literaturze łatwiejsze jest to omijanie rzeczy niepotrzebnych. Czytelnik współczesnych powieści przyzwyczajony jest, że autor nie prowadzi go za rękę i nie informuje o wszystkim. Autor selekcjonuje rzeczy, które ma do powiedzenia czytelnikowi, pomija nieistotne. Ale w filmie? To chyba trudniejsze: przecież kamera cały czas prowadzi bohatera, informacja wciska się więc choćby wbrew woli twórcy. A jednak „Jak daleko stąd, jak blisko" wydaje się dziełem wyjątkowo zwartym: nie ma tam nic zbędnego. Według jakiej zasady dokonuje pan tej selekcji?

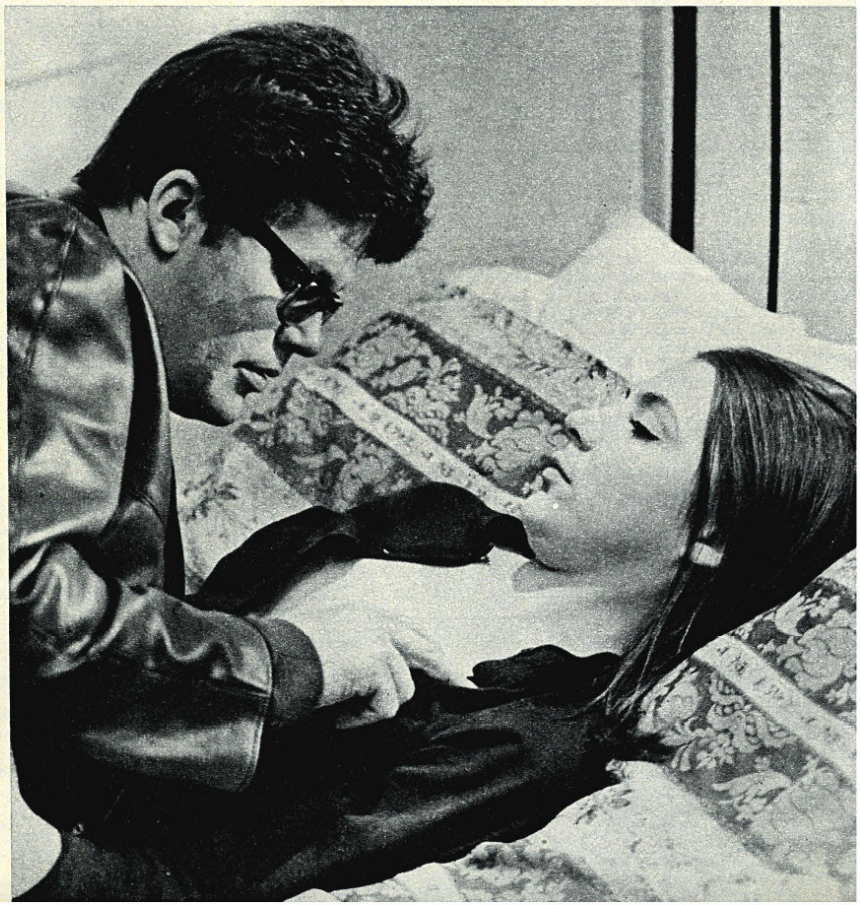
— Istotnie, prozaicy znacznie wcześniej zdali sobie sprawę, że ta cała tkanka łącząca, ta cała wata, jest śmiertelnie nudna: tu poszedł, tam wszedł, nacisnął klamkę. To nudzi i odwraca uwagę od rzeczy ważnych. Niepotrzebność tej całej informacji czuje się, tym bardziej że mamy mnóstwo źródeł informacji, dużo ściślejszej niż ta, jaką nam może zapewnić sztuka. A w filmie? Staram się opowiadać fakty nie według kolejności, nie według logiki wydarzeń, lecz według logiki wewnętrznej. To ciężko wyjaśnić teoretycznie: jest tak, jak z układaniem klocków łamigłówki. Czuje pan, że ten klocek pasuje, a tamten nie. To samo jest ze zdarzeniami, które dopasowują się do siebie na zasadzie „emocjonalnej logiki". To oczywiście będzie trudne dla widza, który od kina oczekuje anegdoty, dla niego taki sposób opowiadania, według wewnętrznej logiki, będzie kakofonią incydentów bez związku, będzie bełkotem.

— Lawrence Durell napisał w „Justynie", że stara się opowiadać fakty nie w takiej kolejności, jak się wydarzyły, ale w takiej, jak później nabierały dla niego wagi. Czy pańska zasada jest podobna?

— Ja bym powiedział więcej: nie tylko w takiej kolejności, w jakiej fakty stawały się ważne, ale w takiej, w jakiej stawały się niezbędne. Przecież tego Żyda z „Jak daleko stąd, jak blisko" ja może sobie wymyśliłem już po wojnie, może nigdy go nie było w moich prawdziwych wspomnieniach. A jednak musiałem go wymyślić, musiałem go tam włączyć, bo inaczej — może to wpływ losów całego narodu — te wspomnienia byłyby niepełne.

— Można by sądzić, że forma monologu wewnętrznego, który prowadzą pańscy bohaterowie, wprzęgnięta jest w służbę tej zasady.

— To jest coś innego niż „monolog wewnętrzny". Ja umyślnie w „Jak daleko stąd, jak blisko" zrobiłem zamiast monologu rozmowę. Chciałem to zakłócić, zrobić dyskurs: ludzie rozmawiają, zadają pytania, oczekują odpowiedzi. W sprawach przeszłości oczekują odpowiedzi od zmarłych: dlatego są rozmowy z Maksem, ze zmarłym ojcem bohatera. Nawet wtedy, kiedy na chwilę porzucam formę rozmowy, to to także nie jest monolog wewnętrzny: to jest dialog z pamięcią, z kimś kto odszedł, kto przepadł.



Obsesja ucieczki „Salto"

Obsesja zdrady
„Jak daleko stąd, jak blisko"

Bo u nas ludzie umierają nagle i dziwnie. Bez majestatu i patosu, bez księży i popów. Wiadomości o śmierci bliskich przychodzą nagle. Śmierć przestaje być realna, staje się pojęciem magicznym.

— Kiedy pan to mówi, myślę o postaci Maksa z „Jak daleko stąd, jak blisko". Ja to sobie tak interpretowałem: „zdradą" Maksa była jego samobójcza śmierć, sprzeniewierzenie się żywym, ucieczka. Ale bohater filmu, kiedy na końcu idzie go ukarać za zdradę, zna także tylko jedną karę: śmierć. Ta sprzeczność wyjaśnia mi się dopiero teraz, kiedy mówi pan o śmierci w znaczeniu magicznym...

— Można to i tak interpretować, chociaż ja sam nieco inaczej to wyjaśniam: Maks to jest w moim rozumieniu taki człowiek, z którym się jest w przyjaźni, z którym się bardzo blisko żyje. Tak blisko, że mówi się żartem: „Słuchaj, jak któryś z nas umrze pierwszy, to wróci, żeby powiedzieć temu, który został, jak tam jest". No i ten człowiek umiera, nagle odchodzi, bez przyczyny popełnia samobójstwo. A bohater — to z kolei człowiek, który ma pamięć obciążoną zabójstwem. Zabił człowieka — a to jest także coś magicznego. I ten człowiek, w krytycznej dla siebie chwili, idzie zabić drugi raz...

— Siebie?

— Może siebie. Wyrusza w drogę. Ale u kresu tej wędrówki czeka go jej początek: wraca do punktu, w którym zabił tego człowieka. I wtedy widzi go jako swojego późniejszego przyjaciela, Maksa — to jego przyszedł zabić.

— No właśnie, charakterystyczny dla pańskiej twórczości jest motyw ucieczki, najczęściej daremnej. Ta ucieczka, wędrówka w czasie i przestrzeni, jest w istocie powrotem, zakreśleniem wielkiego koła i znalezieniem się w tym samym miejscu.

— To jest podświadome. Chyba w każdym z mojego pokolenia tkwi coś takiego: nagle zniszczyć wszystko, co było, uciec, zacząć na nowo, na czysto. Przerwać istniejący stan rzeczy. Ale te ucieczki okazują się daremne: „zakreśliłem koło" — to znaczy spróbowałem wszystkiego, byłem wszędzie, zaznałem wszystkiego, ale wróciłem do punktu wyjścia, nie zrozumiałem więcej, niż rozumiałem przedtem.

Rozmawiał:
MACIEJ KARPIŃSKI

zapiski krytyczne

● „KWIAT GRANATU": PIĘKNY I NIEPOWTARZALNY ● „KARLSSON POWRÓCIŁ", CZYLI NA POGRANICZU GATUNKÓW ●

SOBOTA

„Kwiat granatu" Sergiusza Paradżanowa widziałem przed rokiem w Moskwie (wspominałem o tym filmie w zeszłorocznych „Zapiskach"). Obecnie obejrzałem go znowu w Domu Kultury Radzieckiej. Wrażenie nie było słabsze. Paradżanow opowiada o życiu i twórczości wybitnego poety armeńskiego z XVIII w., Sajat-Nowy (Artuna Sajadjana). Ale nie jest to ani filmowa biografia, ani adaptacja dzieł poety. Raczej wariacje na temat twórczości i życia, widzenia owych spraw przez autora filmu, jego reminiscencje i rozmyślania.

Czerwony sok granatu rozlewa się po płótnie. Woda zalewa stare księgi złożone w piwnicach. Księgi, stosy ksiąg suszą się na wietrze, szeleszcząc pożółkłymi kartami. Częsty motyw wody w tym filmie i jej krystaliczna czystość. Jej żywioł, obok kamienia i ziemi. Kamień ujęty w formę motywów architektonicznych i płaskorzeźb.

Najpierw poeta jest dzieckiem. Gra go chłopiec o wielkich oczach dziewczyny. Poetę z lat młodości gra aktorka (Sofiko Cziaureli). Występuje zarazem w roli kobiety, którą poeta kochał. Inaczej ucharakteryzowana, inaczej ubrana, tworzy w tym portrecie wysubtelnione odbicie mężczyzny w kobiecie, odbicie Narcyza. Jest delikatna perwesja w cytowanych chwytach. Dalej wiek męski poety, poetę gra teraz aktor. Na koniec Sajat-Nowa jako starzec, gra go inny aktor. Znakomicie dobrani. Znacznie różnią się od siebie i od poety w młodości. Już nie chodzi o odbicie i projekcję naszej osobowości w innym człowieku, ale o zmienność i metamorfozy nas samych. Tu zaś nierozpoznawalność nas z przeszłości, niemożność powrotu, śmierć rozłożona na raty.

Film Paradżanowa może się wydać nużący. Żadnej fabuły, żadnej akcji, ciągi obrazów. Ale trzeba te obrazy oglądać trochę fabularnie, dzianie się w nich się kryje. Sajat-Nowa na dworze książęcym: szeroki żółtawy pejzaż, ozdobne wnętrza, hieratyczne postacie, księżniczka w myśliwskim stroju, konie przebiegające kadr. Płótno malarskie, w które zostało tchnięte fizyczne życie, obraz somnambuliczny, ale złożony z elementów rzeczywistości. Różne strony życia dworu — miłość dworska, rozrywki, etykieta. Pewna pierwotność zarazem w tym wszystkim i coś z dekadencji mozaik bizantyjskich i ich „nudy". Albo kobieta z młodości poety: twarz niby z waz greckich przesłonięta pasmami koronek, twarz w różnych układach i pozach, w powolnym ruchu. Studium to przywodzi na myśl „fabuły" kubistycznych obrazów Picassa, twarz w wielu fazach, dzieje tej twarzy.

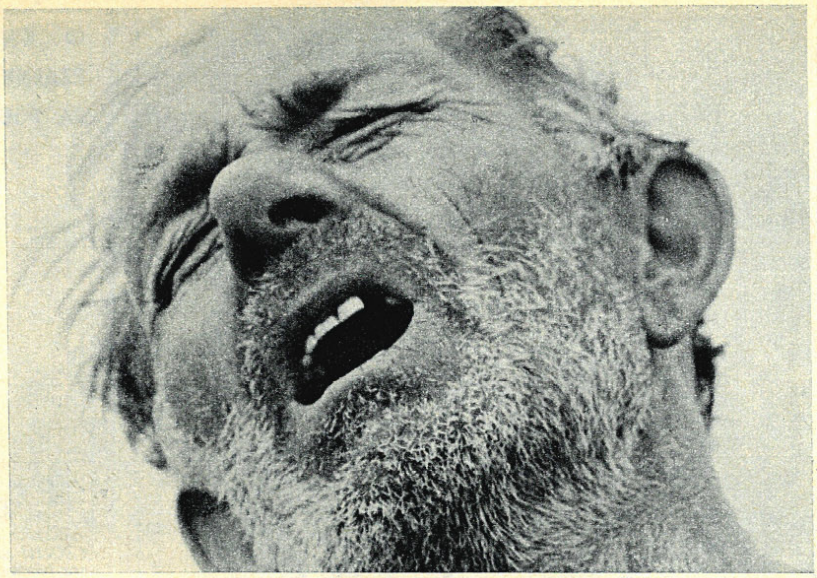
„Kwiat granatu" to jeden z najpiękniejszych filmów, jakie widziałem. Ale wydaje się, że jest on nie do powtórzenia, chociaż zawiera tyle nowego, także w sensie warsztatowym (film, który jest zarazem plastyką; plastyka, która jest zarazem przez cały czas filmem itd.). Chyba, żeby ktoś potrafił zdobyć się na identyczne przeżycie podobnego tematu, co oczywiście nie jest możliwe. Nawet Paradżanow nie potrafi.

PONIEDZIAŁEK

Nie widziałem pierwszego filmu o Karlssonie. Znam dopiero drugi. Nazywa się „Karlsson powrócił". Zrobił go Borys Stiepancew. Film jest rysunkowy. Nie lubię filmów rysunkowych, zwłaszcza naturalistycznych. A ten jest na domiar naturalistyczny: ludzie wyglądają i zachowują się jak w życiu, tak samo wygląda ich otoczenie. Ale chodzi o to, że film Stiepańcewa jest znakomity. Stanowi coś pośredniego między filmem animowanym a fotograficznym, burleską rysunkową a filmem fabularnym. Postacie są nie tylko podobne do żywych ludzi, mają też ich głosy. Żywi aktorzy mówią za nie. Jak to robią! W pewnym momencie zapomina się, że mamy przed sobą obrazki. Lecz zjawia się tytułowy Karlsson. Jest człowiekiem, a nie człowiekiem, gnomem, laleczką mechaniczną, bardzo zabawną w wyglądzie. Mieszka gdzieś na dachu, lata w powietrzu przy pomocy wiatraczka umieszczonego na plecach. Gdyby tych, jakże różnych składników filmu nie udało się połączyć, wyszłaby rzecz okropna. Stiepancew jednak pięknie je łączy. Eksperymenty na pograniczu gatunków są zawsze ciekawe, ale trzeba mieć do nich absolutny słuch.

ALEKSANDER JACKIEWICZ

Nie było zarośniętych kontestatorów, demonstracji, gwizdów i skandali. Ale nie było także rewelacji. Oberhausen staje się stateczne.



Alegoria
„Judasz" (Jugosławia)

OBERHAUSEN 72

OD NASZEGO SPECJALNEGO WYSŁANNIKA

Zachodnioniemiecki festiwal krótkiego metrażu, który w tym roku odbył się już po raz osiemnasty, jest imprezą na tyle ustabilizowaną i zasłużoną, że nie wymaga rekomendacji ani komplementów. Ma zresztą także Oberhausen dość niespokojną przeszłość, bo — jak Czytelnicy zapewne pamiętają — dochodziło tu niejednokrotnie do ostrych konfliktów społecznych i politycznych (wywoływanych z reguły przez samych Niemców), a i formuła festiwalu przechodziła w ciągu kilkunastu lat różne koleje losu. Dwie wszakże podstawowe zasady są tutaj zawsze przestrzegane i dzięki temu impreza utrzymuje się, mimo wszystko, na pewnym poziomie: wszechstronna reprezentatywność geograficzna i gatunkowa oraz konsekwentna realizacja hasła „Droga do sąsiadów". Przed laty odnosiliśmy w Oberhausen triumfy, potem laury zbierali Czechosłowacy, zaś od pewnego czasu pałeczkę przejęli Jugosłowianie i ostatnio także Węgrzy.

W tym roku słyszało się wiele krytycznych uwag o poziomie pokazywanych w Oberhausen filmów. Rzeczywiście, wśród 150 pozycji z 28 krajów (doszły do tego retrospektywy Aleksandra Miedwiedkina i Delmera Davesa oraz pokaz filmów nagrodzonych w Krakowie) było wyjątkowo dużo miernych i wręcz słabych, nie widziało się też prawie żadnych nowych propozycji gatunkowych. Sytuacja ta jest jednak odbiciem ogólnego kryzysu, jaki przechodzi film krótki na świecie, co potwierdzają również relacje z niedawnego festiwalu z Grenoble. Byli i tacy, którzy narzekali na brak zainteresowania imprezą ze strony samych Niemców, i w ogóle na brak jakichkolwiek sensacji, skandali. Pod tym względem Oberhausen bardzo się ustatkowało. Gdzie te czasy, kiedy wszystkie pomieszczenia nowoczesnej Stadthalle okupowały gromady zarośniętych i oberwanych kontestatorów, kiedy bezustanku uchwalano nadzwyczaj rewolucyjne rezolucje, a później zbierano pod nimi podpisy, kiedy jęki piszczałek i szczęk blaszanych kotłów dość skutecznie zagłuszały płynący z ekranu dźwięk. Tak, starym bywalcom festiwalu trochę tego brakuje. Nawet na seansie inauguracyjnym nie było kompletu publiczności, kontestatorów jakby wymiotło, a jedyna rezolucja, jaką zauważyłem, była dziełem zbuntowanych „filmówek", które nawołują do połączenia swych sił i realizowania filmów przez same kobiety — dla kobiet. Jednym słowem — cisza i spokój. Miejscowe gazety pisały z tego powodu, że Oberhausen przemienia się powoli w szacowny i poczciwy Hollywood.

Jugosłowianie i Węgrzy jednak nie zawiedli. Pierwsi przywieźli 25 filmów (najwięcej, następni z kolei Amerykanie mieli 20), drudzy — 5, ale razem zagarnęli prawie wszystkie nagrody, przyznane przez kilka specjalistycznych jury (oficjalnego nie ma już od zeszłego roku). Jugosłowiańska szkoła filmu dokumentalnego dała o sobie znać przed paru laty, także w Oberhausen, i nadal wykazuje zdumiewającą dynamikę. Tematycznie — niewiele się zmienia; przedmiotem ostrej krytyki są różne ujemne zjawiska jugosłowiańskiej rzeczywistości, przede wszystkim bezrobocie, niskie zarobki, konformizm, dygnitarstwo, alkoholizm. Ale stale wzrasta poziom warsztatowy tych utworów, swobodnie i pomysłowo operujących różnorodnymi środkami z arsenału filmu dokumentalnego. Z gąszcza problemów coraz częściej wyłaniają się też konkretni ludzie, ich portrety stają się sugestywne, wielowymiarowe.

Widać to zwłaszcza w filmie „Specjalne pociągi" Krsto Papića (autor głośnych fabularnych „Kajdanków"), który był moralnym zwycięzcą tegorocznego festiwalu, zdobywając najwięcej nagród. O filmie tym i wielu innych pisaliśmy niedawno z okazji dorocznego belgradzkiego przeglądu jugosłowiańskiego krótkiego metrażu, przypomnijmy więc, że Papić pokazuje drogę, jaką odbywają bezrobotni wyjeżdżający do Niemiec Zachodnich na kilkuletnie kontrakty. Począwszy od badania, prowadzonego w Zagrzebiu przez niemieckich lekarzy, poprzez pożegnanie na dworcu, gdzie bezustannie odmienia się w różnych przypadkach słowo: transport, aż po wywiady z jadącymi już w pociągu emigrantami, którzy odsłaniają kamerze i mikrofonowi dramatyczne, gorzkie koleje swego życia. Niemniej ostre spojrzenie kierują jugosłowiańscy dokumentaliści na tych, którzy pozostali w kraju, bez ojców, mężów, braci; niewysłowiony smutek, tęsknota, strach o los najbliższych, wyrażane przez stare wieśniaczki w jękliwych modlitwach, są tematem filmu „Przy obiedzie" Vefika Hadzismajlovića.

Liryzm
„Przedmieście" (Jugosławia)

Jugosłowianie nie ograniczają się do epatowana ludzką biedą i cierpieniem. Sięgają również do satyry, groteski, humoru. Przykładem — „Dwa marsze" Dušana Povha, film ośmieszający tych działaczy, którzy są na bakier z problemami ekonomicznymi; przemawiając na zebraniach, operują bezustannie tym samym ubogim słownictwem, co wyobrażają na ekranie ciągi arytmetyczne, w rodzaju: 2 + 2 = 4. Ten sam film niemiłosiernie wyszydza ceremonie towarzyszące „otwarciom" nowych obiektów przemysłowych.

Obejrzeliśmy też kilka ciekawych filmów o tematyce obyczajowej, przede wszystkim „Przedmieście" Lordana Zafranovića, oparty

na opowiadaniu Marka Hłaski: trzech beznadziejnie znudzonych nierobów, wałęsających się w upalne popołudnie, brutalnie przerywa liryczną idyllę młodziutkiej pary kochanków. Wykorzystując zręcznie środki akcji i przedłużając tzw. czas rzeczywisty, Zafranović przeciwstawia bezmyślność i chamstwo starszego pokolenia — czystemu, pięknemu uczuciu młodych. Interesujący tryptyk przedstawił Vlatko Gilić; tu chyba można mówić o owocnych poszukiwaniach nowych form wyrazu, o harmonijnym łączeniu elementów filmu dokumentalnego i fabularnego. W pierwszym z tych filmów („In Continuo") obserwujemy przygotowania do masowego uboju; spod noży rzeźników (zwierząt nie widać) poczynają spływać krople posoki; po chwili wszystko obficie spływa krwią, która tworzy strumienie i rzeki, zalewając krajobraz wokoło i pędząc z szumem do morza. Drugi („Judasz") to alegoryczna opowieść o starym człowieku, napadniętym przez stado jadowitych wężów; syk, wydawany przez bestie, jest tak sugestywny, że starzec — pozbywszy się napastników — szuka ich jeszcze w zakamarkach swego ubrania, wreszcie kona. Trzeci film („Jeszcze jeden dzień"), w którym także nie pada ani jedno słowo, ukazuje zbiorową kąpiel tłumu chorych i kalek w zamulonej rzece, co według ludowej legendy działa kojąco na choroby i dolegliwości.

Obraz selekcji jugosłowiańskiej byłby niepełny, gdyby nie wspomnieć o zabawnych, jak zwykle, kreskówkach. Doprowadzonym do perfekcji rysunkiem odznaczał się film „Embrio No. M" Petara Gligorova; największy aplauz zyskał „Kolekcjoner" Milana Blazekovića, gdzie zapamiętały łowca motyli spotyka okaz tak ogromnych rozmiarów, że sam zostaje przez niego schwytany i umieszczony w kolekcji niefortunnych zbieraczy.

Skromniejszy ilościowo zestaw węgierski zajmował się sferą problemów moralno-obyczajowych, zwłaszcza młodzieży. Wychowanie świeckie (dom, szkoła, organizacje młodzieżowe) i kościelne, to temat filmu „Stosownie do okoliczności" Istvána Dardáya. Ten błyskotliwie zmontowany, lecz dość powierzchowny obraz ustępował innemu filmowi tegoż reżysera — długiej (34 minuty), a mimo to trzymającej w napięciu opowieści matki dorastającego podlotka, która wykłada całe swe tradycyjne drobnomieszczańskie credo wychowawcze; jego realizacja ma jej pozwolić „Umrzeć w spokoju" (tytuł filmu), choć jesteśmy przekonani, że córka wkrótce zbuntuje się i pójdzie własną drogą. Z poetyckim, surrealistycznym, pełnym wymownych symboli „Snem o domu" wystąpił autor filmu „Ja, twój ojciec", István Szabó; przed secesyjną fasadą starego budapeszteńskiego domu zgromadzili się jego mieszkańcy — wszyscy, którzy kiedykolwiek tu mieszkali, doświadczając chwil radosnych i smutnych, ciesząc się ciepłem domowych ognisk i przeżywając okrucieństwa wojny: rozstania, aresztowania, powroty.

JERZY PELTZ

Zatrzymałem się dłużej przy dwu najlepszych selekcjach narodowych tegorocznego festiwalu w Oberhausen, aby tym dowodniej wykazać, jak szerokie możliwości tematycznej penetracji mają dokumentaliści, którzy pragną swymi utworami powiedzeć coś ważnego o swym społeczeństwie, o kraju, w którym żyją. Także nasi twórcy zrealizowali w ostatnim okresie wiele interesujących filmów dokumentalnych, ale właściwie żaden z nich nie jest pokazywany za granicą. Ta zbyt chyba daleko posunięta troska o to, aby — broń Boże — nikt nie pomyślał o nas czegoś złego, powoduje, że przedstawiamy na międzynarodowych przeglądach programy ułamkowe, programy – kikuty, które o współczesnej Polsce nic nikomu nie mówią. Bo przecież nie jest charakterystyczny, przeciwnie — kuriozalny i odosobniony, portret chłopa, który własnymi rękami musi budować sobie most nad urwiskiem, po to, by dotrzeć do najbliższej drogi (ten film — mowa o „Wznoszę pomnik" Jerzego Jaraczewskiego — pasował doskonale, jak zauważył jeden z niemieckich recenzentów, do motta: „Droga do sąsiadów"); można potraktować ten temat jako ciekawostkę, można założyć, że dobrze by uzupełniał zestaw szerszy, bardziej wszechstronny, ale nie można na tym budować programu. Tym bardziej, że polskie filmy są w Oberhausen wyczekiwane i oceniane z uwagą. Patrzy się nie tylko na to, co jest, wyciąga się także wnioski z tego, czego brakuje i dlaczego. Nasze cztery filmy, w tym dwie udane, ale niczego nie odkrywające kreskówki („Droga" Mirosława Kijowicza i „Bruk" Zdzisława Kudły), minęły więc prawie bez echa, o czym świadczyła minorowa konferencja naszej delegacji, gdzie zainteresowanie wzbudził tylko film Jaraczewskiego, a jedyne pytanie, powielane przez niemieckich widzów w różnych wariantach, dotyczyło nie filmu, lecz opisanej sytuacji.

Oczywiście, choć słaba to pociecha, nie my jedni wróciliśmy z Oberhausen na tarczy. Rozczarowały filmy amerykańskie, pełne nieznośnych udziwnień, pozbawione polemicznego ostrza i politycznej aktualności nawet w potraktowaniu nabrzmiałego wciąż problemu rasowego. W ogóle selekcje przodujących kinematografii zachodnich — brytyjskiej, francuskiej; włoskiej — poza nielicznymi dokumentacjami obyczajowych kuriozów (włoskie „Opętanie", angielska „Sheila") miały głównie do zaoferowania trochę rozrywki w żartach rysunkowych, robionych zresztą we wspaniałym tempie i znakomitych graficznie (jednym z najlepszych był „Kama Sutra znów wędruje" Boba Godfreya). Z dość konsekwentnie ułożonym programem społecznym wystąpili natomiast zachodnioniemieccy gospodarze, zajmując się problemem pracy kobiet, sytuacją sposobiącej się do zawodu młodzieży, kwestią mieszkaniową; cóż, kiedy filmy te, robione najczęściej przez półamatorów, w prymitywnych warunkach, nie mają siły oddziaływania, są nudne, niezdarne, właśnie — amatorskie. I tu, oczywiście, były wyjątki: godzinny film Rolfa Schübela i Theo Gallera z telewizji kolońskiej, zatytułowany „Czerwone sztandary widać lepiej", okazał się dojrzałą próbą przedstawienia akcji solidarnościowej niemieckiej klasy robotniczej, na przykładzie fabryki objętej masowymi zwolnieniami. Wyjątek tym bardziej znamienny, że lewica w NRF jest wyjątkowo skłócona i rzadko kiedy występuje wspólnie.

Na poprzednich festiwalach w Oberhausen sporo hałasu czyniono wokół filmów południowoamerykańskich, które odznaczały się polityczną ostrością i takąż nieudolnością realizatorską; bywało to przedmiotem licznych sporów, bo lewacka młodzież wyżej ceniła treść, inni zwracali także uwagę na formę. W tym roku tych filmów było mniej, ale ich poziom warsztatowy jakby się nieco podniósł; „Co to jest demokracja?" Carlosa Alvareza z Kolumbii, nagrodzony przez jury krytyki filmowej, był pod tym względem obiecujący, dając pogłębioną politycznie i ekonomicznie analizę sytuacji swego kraju.

Akurat podczas wyświetlania jednego z filmów południowoamerykańskich przerwano na 15 minut projekcję. Uczyniono to na znak solidarności z kanclerzem Willy Brandtem, który tego właśnie dnia stanął wobec możliwości utraty władzy. Wyszliśmy do sąsiedniej sali, gdzie na ekranach telewizorów można było obejrzeć przebieg dramatycznej debaty w Bundestagu. Dyskusja i późniejsze głosowanie, zakończone zwycięstwem socjaldemokratyczno-liberalnej koalicji, stało się w rezultacie najbardziej dramatyczną, bo podyktowaną przez samo życie, polityczną kulminantą tegorocznego festiwalu.

Surrealizm
„Sen o domu" (Węgry)

JERZY TOEPLITZ

KARTKI Z KALENDARZA

14 MAJA 1947

DRUGA WERSJA

Istnieją filmy otoczone mgłą tajemnicy. A może nawet więcej: tajemnicy, przybierającej z upływem czasu kształt legendy. Oto jeden z przykładów tej właśnie kategorii dzieł tajemniczych i legendarnych. W biografii twórczej Jean Renoira przechodzi się zazwyczaj do porządku dziennego nad filmem „Kobieta na plaży". Albo kilka słów, albo zgoła nic. Premiera filmu odbyła się w Ameryce przed laty dwudziestu pięciu — 14 maja 1947 roku. Dzieło mniejszego kalibru, jak zwykli mawiać uczeni krytycy i historycy. Film komercjalny, zręcznie zrobiony melodramat — oto najczęstsze określenia. Bernard Chardère z lionskiego „Premier Plan" twierdzi, nie wiadomo na jakiej podstawie, że Renoir zrealizował „Kobietę na plaży", by sprawić przyjemność aktorce Joan Bennett, grającej główną kobiecą rolę. I tu nagle niespodzianka. Z ogólnego chóru wyłamuje się ex-krytyk, dziś nowofalowy francuski reżyser Jacques Rivette, obwieszczając urbi et orbi, że mamy do czynienia z arcydziełem. „Jeśli kino czyste, bez żadnych niepotrzebnych ornamentów, to właśnie »Kobieta na plaży«" — oświadcza entuzjasta twórczości Renoira.

W roku 1946 twórca „Marsylianki" i „Reguły gry" pracował w wytwórni RKO. Dano mu jako materiał scenariuszowy powieść amerykańskiego współczesnego pisarza Mitchella Wilsona „Nikt nie jest tak ślepy" (None so blind). Do spółki z Frankiem Davisem i Michaelem Hoganem reżyser opracował scenariusz. Miał to być film „czarny", w zgodzie z panującą wówczas w Hollywoodzie modą. Dużo ech wojny i trochę freudyzmu. Klasyczny trójkąt, którego bohaterami są życiowi wykolejeńcy, ludzie tworzący mity o bliźnich i o sobie.

Oto bohaterowie filmu: malarz Butler (Charles Bickford), który utracił wzrok i żyje na odludziu, otoczony niewidzialnymi dla niego, ongiś namalowanymi obrazami, szukający pocieszenia w kieliszku. Obok niego żona — Peggy Butler (Joan Bennett), młoda, piękna i głęboko nieszczęśliwa. To ona właśnie, rzucając kiedyś po pijanemu kieliszek w twarz Butlera, przyczyniła się do jego oślepienia. (Jak to się stało — film nie wyjaśnia). Czując się winna, poślubiła swoją mimowolną ofiarę. Żyją teraz razem, jednocześnie bliscy i całkowicie obcy sobie, nawzajem się zadręczając. I ten trzeci — porucznik marynarki Scott (Robert Ryan), który cudem uratował się ze storpedowanego statku. Posłano go jako strażnika na morskie wybrzeże. Tu czeka na demobilizację i na poślubienie narzeczonej. Po nocach męczą go nieustannie koszmary — śni mu się, że tonie, że usuwa mu się z rąk ostatnia belka ratunku...

Miejscowość jest nie zaludniona, plaża pusta, nie opodal poszarpane, strome skały. Na piasku widać ślady kobiecych stóp. Scott spotyka młodą, seksualnie fascynującą kobietę — panią Butler. Tu początek dramatu, albo raczej melodramatu. Scott nie wierzy, że Butler jest niewidomy, sądzi, że szantażuje w ten sposób i więzi żonę, która jest z nim nieszczęśliwa. Pewnego dnia spacerując z Butlerem zostawia go samego na urwisku nadmorskim. Jeśli nie spadnie, to znaczy, że symuluje ślepotę. Malarz spada, ale cudem wychodzi cało z tej zbrodniczej próby. A na zakończenie — jeszcze jeden mocny akcent: w nocy wybucha pożar. Malarz podpalił dom i zniszczył swoje obrazy. Sam chce zginąć w płomieniach, ale ratuje go żona i wędrują gdzieś w „siną dal". A oficer marynarki wróci do narzeczonej.

Nie wszystko w wyświetlanej na ekranach „Kobiecie na plaży" jest jasne i tłumaczące się samo przez się. Richard Griffith nazywa „Kobietę na plaży" jedną z nierozwiązanych tajemnic kina. Pisze, że oglądając film ma się wrażenie, jak gdyby kinomechanik poplątał rolki, a być może — niektórych z nich w ogóle nie wyświetlił. „Interesujące, ale niezrozumiałe" — taka jest konkluzja amerykańskiego historyka.

Czy ta hermetyczność utworu była zamierzonym posunięciem, czy też konsekwencją produkcyjnych perturbacji? Jean Renoir częściowo, chociaż nie do końca, wyjaśnia tajemnicę „Kobiety na plaży". Kiedy film był już gotowy, ale jeszcze nie został skierowany do eksploatacji, zgodnie z amerykańską praktyką wyświetlono go na tak zwanym próbnym pokazie, po angielsku — „preview". W wywiadzie, udzielonym Simone Dubreuilh, w roku 1951, reżyser wspomina, że takich próbnych pokazów było kilka, ale zaważył na losach filmu zwłaszcza jeden, który zorganizowano w kalifornijskim mieście Santa Barbara. Publiczność była zaszokowana seksualnym, wybuchowym (to określenie Renoira) ładunkiem filmu. Seks nie był jeszcze wówczas, jak dzieje się to dziś, chlebem powszednim amerykańskiego kina. Dawka, jak na ówczesny smak, była zbyt obfita. Renoir zawahał się. Obawiał się, że film zostanie źle przyjęty, a że nie chciał tracić kontaktu z widzem, postanowił nakręcić drugą wersję „Kobiety na plaży". Nie na skutek nacisków producenta, a z własnej, nieprzymuszonej woli.

Wiele scen, ile — tylko on sam może powiedzieć, jeśli jeszcze pamięta, wymienił na łagodniejsze, mniej agresywne, po prostu — bardziej konwencjonalne i konformistyczne. Po latach przyznał, że popełnił pomyłkę, biorąc zbyt do serca ów próbny pokaz w Santa Barbara. Ale z odwagą, godną mistrza i prawdziwego artysty, odrzucił wszystkie okoliczności łagodzące. „To ja, i jedynie ja, ponoszę odpowiedzialność za wszystkie dokonane zmiany, jak i za cały film". Szkoda, wielka szkoda, że do tej pory nikt nie natrafił na ślady owej pierwszej wersji, na odrzucone sceny, które wydawały się przed laty dwudziestu pięciu — zbyt śmiałe.

Życiowi wykolejeńcy
Joan Bennett i Robert Ryan

„SŁOŃCE WSCHODZI RAZ NA DZIEŃ" (Polska). Kluba i Dymny opowiadają o odradzaniu się życia na Podhalu po kataklizmie wojennym. Poetycko-surrealistyczno-balladowo-zbójecka ludowa popagitka.

„TORA! TORA! TORA!" (USA). Wielka opowieść o ataku Japończyków na Pearl Harbour. Technika, sprawna organizacja wielkich zespołów aktorskich, potężne sceny bitewne.

„HORYZONT" (Węgry). Pal Gabor z piękną intuicją, z subtelnością wyrazu kreśli wizerunek wchodzącego w życie młodzieniaszka.

„SZEROKIEJ DROGI, KOCHANIE" (Polska). Na psychologii film wpada w poślizg niekontrolowany.

Nasi recenzenci pisali...

„LUDZIE PRZECIWKO SOBIE" (Włochy — Jugosławia). Epizod z lat I wojny światowej. Akcentując najsilniej głupotę dowódców, film Rosiego traci chwilami ton powagi, zamienia tragedię w groteskę.

„CHARLY" (USA). Historia debila, który dzięki neurochirurgii uzyskuje wysoki stopień inteligencji. Ale sukces eksperymentu jest krótkotrwały. Humanistyczne posłanie, ale także melodramatyczne, tanie chwyty.

„ZARAZA" (Polska). Fabularna relacja z okresu, gdy we Wrocławiu walczono z epidemią czarnej ospy. Jednak „Kardiogram", pierwszy film Romana Załuskiego, ukazywał pełniej dramat ludzkich postaw.

„DODES'KA-DEN" (Japonia). Kurosawa opiewa „poniżone i skrzywdzone" istoty ludzkie na śmietnisku wielkiego miasta.

Panie Redaktorze!

Początkowo chciałem napisać do Telewizji, ale bałem się, że mój list zaginąłby w gąszczu rachunków, rejestrów itp. Chodzi mi zaś o Kino Interesujących Filmów — jedną z pozycji programowych TV. Był kiedyś bardzo pożyteczny zwyczaj, że w KIF przed każdą projekcją filmu krytyk wygłaszał słowo wstępne, zawierające garść informacji o reżyserze, genezie filmu i o samym filmie. Tymczasem 8 stycznia wyświetlono w KIF „Wszystko na sprzedaż" Wajdy. Większość widzów sądziła, że jest to film o Zbyszku Cybulskim i zaskoczona była, że przez całą projekcję ani razu nie padło nazwisko aktora. To wszystko można było wyjaśnić w słowie wstępnym. Dobrze więc chociaż, że w przeddzień mogliśmy obejrzeć „Na planie" Ziarnika.

Telewizja raczy nas niekiedy filmami dobrymi („Pijany anioł", „Tam, gdzie rosną poziomki"), ale są to wypadki sporadyczne. W dodatku nie wiemy nigdy, kiedy to nastąpi. Jeśli teatr TV zagościł na stałe w poniedziałki, sensacje w czwartek, seriale w środę, to dlaczego KIF nie może być stałą pozycją np. wtorku? Wykluczyłbym jednak stosowaną czasem sobotę, gdyż powinna być przeznaczona na rozrywkę, a filmy KIF-u nie zawsze mają charakter rozrywkowy. Jeśli przed spektaklem teatru TV może wystąpić krytyk, dlaczego nie może on zagościć na stałe w KIF?

Stałą pozycją w naszej TV jest program „W starym kinie", pozwalający poznać początki kinematografii światowej. Niewiele jednak wiemy o kinematografii współczesnej, głównie tej egzotycznej — japońskiej, kubańskiej, czy Ameryki Łacińskiej. Chętnie obejrzelibyśmy też filmy, których licencja już wygasła (np. „Grek Zorba", „Darling", „Galia"), czy filmy nowej fali — Godarda, Jancso czy młodych Szwedów. Przecież nie w każdym mieście są kina studyjne. Powinna je zastąpić właśnie TV.

J. MAJEWSKI
Gniezno

*

Debiutowałam w filmie „Seksolatki", grając rolę „Pieska". Uważnie śledziłam wszystkie uwagi i recenzje, dotyczące tego filmu. Bardzo mi przykro, że wskutek czyjejś pomyłki moje nazwisko zostało przekręcone.

Nazywam się Aldona Witkowicka, natomiast wszędzie mogłam przeczytać, że rolę „Pieska" grała Aldona Witkowska, co jest tym bardziej przykre, że Witkowskich w całym kraju jest tak samo dużo jak Kowalskich i być może istnieje również Aldona Witkowska.

ALDONA WITKOWICKA
Sopot

Od redakcji: FILM, w ślad za informacją „Filmowego Serwisu Prasowego", także przedrukował nazwisko p. Aldony Witkowickiej w zniekształconym brzmieniu. Za błąd przepraszamy zainteresowaną i czytelników.

IDZIEMY DO KINA

KOCHANA CIOCIA SARIKA

(Sarika, dragam!)

Scenariusz: **Zsuzsa Toth i Pal Sandor**

Reżyseria: **Pal Sandor**
Zdjęcia: **Elemer Regalyi**

Muzyka: **Zdenko Tamassy i Gabor Presser**

Wykonawcy: ciocia Sarika — **Irma Patkos**, Peter Bona — **Andras Kern**, jego żona — **Erika Bodnar**, Mari — **Agi Margittay.**

Produkcja: Mafilm (Węgry) — 1971.

*

Ujmujący portret starej kobiety, obdarzonej siłną, godną szacunku indywidualnością i nie rezygnującej, mimo wieku, z aktywności i społecznikowskich pasji.

Dodatek: „Szklane obrazki". Scenariusz i realizacja: **Grzegorz Dubowski.** Zdjęcia: **Wiktor Prejs.** Konsultacja: **Helena Średniawa.** Muzyka: **Andrzej Haniaczyk.** Komentarz czyta: **Ksawery Jasieński.** Produkcja: Wytwórnia Filmów Oświatowych — 1970. Barwny reportaż o ludowych artystach góralskich malujących na szkle.

NOC MEWY

(Suna no Kaori)

Scenariusz (według powieści **„Syrena" Matsutaro Kawaguchi**): **Mitsuru Majima i Katsumi Iwauchi**

Reżyseria: **Katsumi Iwauchi**
Zdjęcia: **Choichi Nakai**

Muzyka: **Chumei Watanabe**

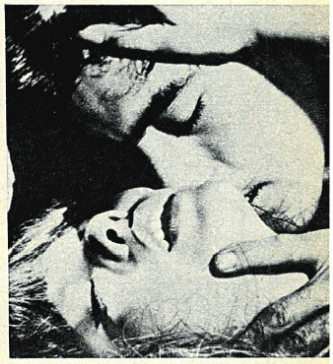
Wykonawcy: Akiko — **Mie Hama**, Tom — **Jin Nakayama**, kochanka męża Akiko — **Jitsuko Yoshimura**, dziewczyna zakochana w Tomie — **Megumi Matsumoto**, służąca Akiko — **Nobuko Nakamura**, opiekunka Toma — **Natsuko Kahara**, sędzia — **Chishu Ryu.**

Produkcja: Toho (Japonia) — 1968.

*

Portret nowoczesnej, „plażowej" młodzieży japońskiej, wahającej się między przywiązaniem do starych tradycji a fascynacją zachodnim stylem mod-rock. Erotyzm, brutalność, a jednocześnie — liryzm.

Dodatek: „Pani Profesor". Realizacja i zdjęcia: **Kazimierz Mucha.** Dokumentacja i konsultacja: **Lidia Buczek, Krystyna Kondratiukowa, Krystyna Szczepanowska-Miklaszewska i Wanda Telakowska.** Produkcja: Wytwórnia Filmów Oświatowych — 1971 r. Filmowy portret artystki plastyczki i pedagoga — Eleonory Plutyńskiej, która specjalizowała się w tkactwie artystycznym.



SMAK ZEMSTY

(El sabor de la venganza)

Scenariusz: **Jesus Navarro, J. H. Marchent i Rafael Romero-Marchent**

Reżyseria: **Joaquin Luis Romero-Marchent**

Zdjęcia: **Rafael Pacheco**
Muzyka: **Riz Ortolani**

Wykonawcy: Jeff — **Richard Harrison**, Chett — **Robert Hundar**, Louise — **Gloria Milland**, kucharz — **Fernando Sancho.**

Produkcja: Centauro Films i P.E.A. (Hiszpania — Włochy) — 1963.

*

Western zrealizowany przez Hiszpanów i Włochów. Ta barwna, szerokoekranowa historia rozgrywa się na Dzikim Zachodzie. Żona teksaskiego ranczera, zamordowanego bestialsko przez wędrownych bandytów, przysięga, że jej synowie pomszczą pewnego dnia śmierć ojca.

Dodatek: „Julia". Scenariusz, realizacja i zdjęcia: **Tadeusz Stefanek.** Muzyka i opracowanie „Tańca Polskiego" nieznanego autora z XVIII wieku: **Bronisław Kazimierz Przybylski.** Konsultacja: **mgr Anna Chrzanowska** i mgr inż. **Jan Nowak.** Produkcja: Wytwórnia Filmów Oświatowych — 1971. Film z cyklu „Historia polskiego przemysłu". Prezentacja dorobku polskiego hutnictwa szkła kryształowego.

W CIENIU GILOTYNY

(Klič)

Scenariusz: **Vladimir Čech, Kamil Pixa i Kristian Topič**
Reżyseria: **Vladimir Čech**
Zdjęcia: **Vaclav Hunka**
Muzyka: **Stepan Lucky**
Wykonawcy: Jan Zika — **František Vicena**, szef gestapo Friedrich — **Wilhelm Koch-Hooge**, tłumacz Nergl — **Zdenek Kampf**, Milada — **Vlasta Vlasakova**, Preisler — **Oldřich Velen**, żona Preislera — **Eva Jirouškova**, chirurg SS — **Jürgen Frohriep**, drukarz Jankovsky — **Miloslav Holub**, żona Ziki — **Alena Hesova**, „Doktor" — **Josef Chvalina**, oficer — **Ota Ševčik**, Černy — **Josef Hajdučik**, piwniczny — **Josef Beyvl**, komendant SS — **Zdenek Kryzanek**, komendant patrolu SS — **Miloš Vavruška**, Vera — **Jana Walterova**, Frank — **Richard Zahorsky**, fryzjer — **Gustav Heverle.**
Produkcja: Filmowe Studio Barrandov (Czechosłowacja) — 1971.

*

Bohaterem tego barwnego, szerokoekranowego filmu jest Jan Zika, jeden z przywódców czeskiego ruchu oporu w latach ostatniej wojny, przewodniczący II Komitetu Centralnego nielegalnej Komunistycznej Partii Czechosłowacji. Akcja ogranicza się do ostatnich dni życia Ziki, aresztowanego w kilka dni po zamachu na hitlerowskiego protektora Czech i Moraw — Heydricha.

Dodatek: „Poznań 1939 — 1942". Scenariusz: **Z. Szymański i Antoni Staśkiewicz.** Realizacja i zdjęcia: **Antoni Staśkiewicz.** Konsultacja: **dr L. Teresiński.** Produkcja: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych — 1970. Lata hitlerowskiej okupacji w Poznaniu. Ukazują je materiały archiwalne — zdjęcia, taśmy filmowe, dokumenty pisane.

Dziewięciu gniewnych ludzi

wybitny — 6 | dobry — 4 | słaby — 2
b. dobry — 5 | dyskusyjny — 3 | zły — 1

TYTUŁ FILMU	L. Bukowiecki	B. Drozdowski	I. Eljasiak	S. Grzelecki	S. Janicki	Z. Kałużyński	B. Michałek	Z. Pitera	J. Ptaszewski
Posłaniec	5			5		5		4	6
Miłość	3	4	6					4	6
Charly	4	4	4	4		4	4	5	5
Moja noc u Maud	5	4	3	5				4	5
Przygody Misia Yogi	4							4	5
Zaraza	5	3	4	2	4				4
Serce to samotny myśliwy	4		4		3			3	
Ucieczka	4	3	4					3	3
Dzieciństwo, powołanie i pierwsze przeżycia Giacomo Casanovy z Wenecji	3		3	3				3	3
Orzeł w klatce	3		3						3
Mój kochany Robinson	1							3	2
Szerokiej drogi, kochanie	2				2				1

REDAGUJE KOLEGIUM W SKŁADZIE: Tadeusz Karpowski (z-ca redaktora naczelnego), Bolesław Michałek (redaktor naczelny), Jerzy Peltz (sekretarz redakcji), Zbigniew Pitera, Elżbieta Smoleń-Wasilewska, Ewa Toeplitz (redaktor graficzny). REDAKCJA: Warszawa, ul. Puławska 61. Telefony: redaktor naczelny — 44-30-18 lub w. 116. Centrala — 44-40-31 i 44-40-32. Sekretarz redakcji w. 115, dział krajowy — w. 113, dział zagraniczny — w. 115, dział graficzny — w. 112.

ZDJĘCIA KRAJOWE: Centrala Wynajmu Filmów, Centralna Agencja Fotograficzna, Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe", S. Godula, R. Sumik, archiwum. ZDJĘCIA ZAGRANICZNE: Lenfilm, Mosfilm (ZSRR), Woodfall (Anglia), „Cine-Tele-Revue" (Belgia), „Cinemonde", Unifrance Film (Francja), 20-th Century Fox, Metro-Goldwyn-Mayer (USA), Galatea, Titanus (Włochy), UPI, archiwum.

FILM
TYGODNIK

WYDAWCA: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. ADMINISTRACJA: ul. Puławska 61, tel. 44-50-19. Cena prenumeraty za granicą: kwartalnie — 54,60; półrocznie — 109,20; rocznie — 218,40. Przedpłaty na prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, ul. Wronia 23, za pośrednictwem PKO Warszawa, konto nr 1-6-100024. Druk: Dom Słowa Polskiego, Warszawa, ul. Miedziana 11.

Numer oddano do druku 6.V.1972 r. Zam. 3839 A-14

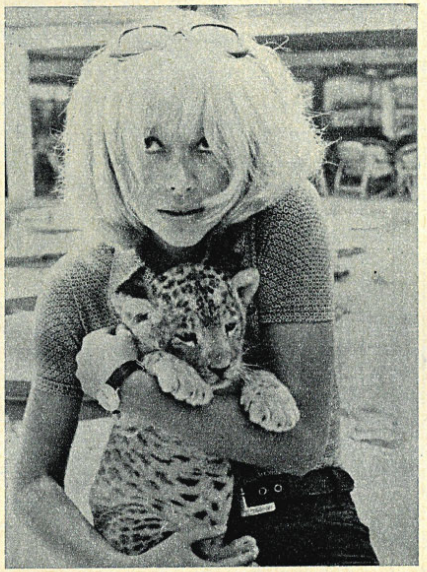
INDEKS 35904

FAWORYCI gwiazd

Gwiazdy filmowe są faworytami publiczności. A kto jest faworytem gwiazd? Oto kilka zdjęć, zamiast odpowiedzi na to pytanie.

Roddy McDowall

Marie-France Boyer



Mireille Darc

Marie-José Nat